Deutsche Faustdichtungen nach Goethe

Inaugural-Dissertation

zur Erlangung der Doktorwürde

genehmigt von der

Philosophischen Fakultät der

Friedrich-Wilhelms-Universität zu Berlin

von

Ilse Ancker

aus Berlin-Wilmersdorf

Tag der Promotion: 30. Juni 1937

Tag der mündlichen Prüfung: 28. Januar 1937

1937

Druck: Triltsch & Huther, Berlin O 27

P 34

Referenten: Professor Dr. Petersen

Professor Dr. Koch

R. UNIV.
BIBLIOTHEEK
LEIDEN

Meinen lieben Eltern

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41535708_0273

„Eine Fortsetzung des „Faust“ begreife ich; denn daran ist ewig etwas nachzuholen; er kann und soll nicht vollendet werden.“ (Reinhard)[1])

„Jeder Dichter kann seinen Faust dichten.“ (Lenau)[2])

[1]) H. G. Gräf: Goethe über seine Dichtungen. Frkf. a. M. 1904. II, 2 431 Anm. 3 zu Nr. 1595.
Brief Reinhards vom 9. Jan. 1828.

[2]) Brief an J. Kerner Ausg. Castle III, 344.

Inhalt.

Seite

Vorwort 9

Einleitung: Umreißung der gestellten Aufgabe 11

Erster Teil: Chronologische Darstellung der deutschen Faustdichtungen im Hinblick auf ihr Verhältnis zu Goethes „Faust" und auf ihre Zeitbestimmtheit

Erster Abschnitt: Die Faustdichtungen vor und neben Goethe bis 1832 13

Grillparzer (S. 14), Schöne (S. 16), Pfizer (S. 18), J. D. Hoffmann (S. 20), Rosenkranz (S. 23), Grabbe (S. 25).

Zweiter Abschnitt: Die Faustdichtungen nach Goethe von 1832 bis 1890 30

Bechstein (S. 30), Heine (S. 31), Lenau (S. 33), W. Nürnberger (S. 38), Wolfram (S. 41), Reinhard (S. 48), Tertullian Faber (Fr. X. Schmid) (S. 49), Stolte (S. 51), Vischer (Plan) (S. 56), A. Müller (S. 61), Ernstlieb (S. 64), Keim (S. 66), Vischer (Parodie) (S. 69).

Dritter Abschnitt: Die Faustdichtungen von 1890 bis zur Gegenwart 72

„Justus, Fausts Sohn" (S. 72), Hango (S. 74), v. d. Elbe (S. 77), Wesers (S. 80), Feldegg (S. 85), Engelhardt (S. 89), Avenarius (S. 96), Stahn (S. 102), Degen (S. 109), Stöttner (S. 112), Gilbricht (S. 115), Großmann (S. 119), Kummer (S. 123).

Vierter Abschnitt: Zusammenfassender Überblick über die Nachwirkung von Goethes „Faust" und den Einfluß des Zeitgeistes in den neueren Faustdichtungen 128

Zweiter Teil: Die Entwicklung des Faststoffes und der Faustidee in den nachgoethischen Faustdichtungen

Erster Abschnitt: Wandlung und Weiterbildung des Faststoffes . . 131

Überblick über die ersten Ausprägungen dieses Stoffkreises und ihr Weiterleben. — Entwicklung der Hauptgestalten und einiger wichtiger Motive. — Neueingeführte Motive und Gestalten. — Berührung des Faststoffes mit anderen Sagen und Mythen. — Einwirkung des Faststoffes auf andere Stoffkreise und seine Auflösung in Satire und Parodie.

Zweiter Abschnitt: Entwicklung der Faustidee 161

Abwandlungen der ursprünglichen Auffassungen des Faustproblems und seiner Lösung. — Verflachung und Verallgemeinerung der Faustidee zum allgemein menschlichen Lebensproblem. — Wandlung der Faustidee zur Heilandsidee.

Zusamenfassung und Ausblick 168

Vorwort.

Deutsche Faustdichtungen nach Goethe! Das klingt wie eine Absurdität und die verbreitete Ansicht, daß die nachgoethischen Bearbeitungen des Faststoffes mit vereinzelten Ausnahmen ohne Interesse und Wert seien, ist auf den ersten Blick durchaus verständlich. Und doch stimmt die lange Kette neuerer Faustdichtungen, die an Zahl die vorgoethischen weit übertreffen, nachdenklich und zwingt zur Stellungnahme. Vielfach ist schon die Einwirkung von Goethes „Faust" auf die Literaturen anderer Völker untersucht worden. Da liegt es nahe, auch dem Nachleben des Goethischen Werkes und der Weiterentwicklung der Faustidee in Deutschland selbst nachzugehen. Während die Faustdichtungen vor Goethe sehr eingehend behandelt worden sind, ist auf diesem Gebiet noch wenig gearbeitet worden, wohl eine Folge des angedeuteten Vorurteils.[3]) Ich übergehe daher die Vorläufer und die Entstehung der deutschen Faustsage und die ersten dichterischen Gestaltungen und setze erst mit der Erneuerung des Stoffkreises im achtzehnten Jahrhundert ein, da Lessings Faustpläne und besonders die Faustdichtungen des Sturm und Drang auch von Einfluß auf die späteren Bearbeitungen des Faststoffes gewesen sind.

---

[3]) Soweit ich sehe, liegt, abgesehen von Vergleichen einzelner neuerer Faustdichtungen, nur eine eingehendere Behandlung dieses Themas von dem Wiener Literarhistoriker Arnold vor (die Quelle 76, 914 ff., 78, 592 ff., 1010 ff.), die sich hauptsächlich dem Stofflichen zuwendet und kaum auf die inneren Beziehungen eingeht, und aus jüngster Zeit eine größere und wirklich in die Tiefe gehende Zusammenfassung von Petersen, Berlin (Deutsche Vierteljahrsschrift Juli 1936), die vor allem die Einflüsse des Zeitgeistes aufdeckt, und auf die ich gerade für die geistesgeschichtliche Betrachtung verweise. An ausländischer Literatur sei die Arbeit von Geneviève Bianquis genannt: Faust à travers quatre siècles. Paris (Droz) 1935. Die Verfasserin gibt eine Geschichte des Faststoffes vor Goethe, kommentiert Goethes „Faust" und bespricht einige nachgoethische Dichtungen (vor allem Lenau, Grabbe, Heine, Avenarius und Vischers Parodie).

Einleitung.

In der deutschen Renaissance des achtzehnten Jahrhunderts, in der Zeit der Selbstfindung des deutschen Geistes erlebt auch Faust, die große deutsche Magusgestalt, ihre Erneuerung. In dieser von dualistischen Strebungen erfüllten Zeit, da die Mächte des Verstandes und des Gefühls gegeneinander rangen, da kühle Vernunft und leidenschaftlicher Lebenswille im Kampfe lagen, wurde der dem deutschen Volksgeist vertraute Teufelsbündner und Himmelsstürmer zum reinsten Symbol des tragischen Zwiespaltes und des neuen geistigen Ringens und Wollens.

Lessing, der die deutschen Dichter zuerst wieder auf den ihnen wesensgemäßen Stoff hinwies, sah in Faust allein die Verkörperung des einen, edelsten Triebes des Menschen, des Wahrheitsstrebens, und faßte als erster entgegen der Volksüberlieferung den Gedanken der Erlösung Fausts, da dieses hohe Streben unmöglich zum Untergang führen könnte[4]). Die Dichter des Sturm und Drang dagegen hielten am tragischen Ausgang der Sage fest. Sie sahen den titanischen Grundzug in Fausts Wesen und erhoben ihn zum Repräsentanten ihres neuen übermenschlichen Lebens- und Kraftgefühls, ihres Kampfes gegen die bestehende Gesellschafts- und Weltordnung. Faust wurde zum Symbol ihres tragischen Grunderlebnisses: Unendlichkeitssehnsucht des an die Endlichkeit gebundenen Menschen, der vergeblich die hemmenden Schranken niederzureißen sucht. Maler Müller konzipierte Faust als den „großen Kerl", der nach höchster Entfaltung der Persönlichkeit strebt, in ungezügelter Leidenschaft das Leben durchrast und in seinem übermenschlichen Kraftgefühl die Grenzen seiner Natur überschreiten und sich zum „Gott der Welt" erheben möchte. Klingers Faust will die Menschheit an ihren Unterdrückern rächen, er wirft sich zum Weltrichter und -verbesserer auf und geht an dieser Vermessenheit zugrunde, ein gesteigerter Karl Moor. Er, der den Teufel zwingen wollte, an die Tugend des Menschen zu glauben, entwickelt sich selbst zum Menschenhasser und Weltverächter und geht trotzend, noch in der Hölle Gott fluchend, unter.

Diese Faustdichtungen des Sturm und Drang hatten in ihrer Zeit einen außerordentlichen Erfolg und übten einen viel stärkeren Einfluß

---

[4]) Da Lessings Faustpläne nicht zur Ausführung gelangten, muß auf Paul Weidmann hingewiesen werden, der in seinem allegorischen Drama vom Jahre 1775, das durch Engel fälschlich Lessing selbst zugeschrieben wurde, zum ersten Male Fausts Erlösung gestaltete, wenn auch in sehr oberflächlicher, nicht innerlich begründeter Form.

auf die kleineren Geister aus, die sich dem Faststoff zuwandten als Goethes Fragment, das ohne Resonanz verhallte. Und doch, von höherer Warte gesehen, verblassen sie im Schatten der Goethischen Faustdichtung[5]), die aus dem gleichen Zeiterleben empfangen wurde, aber mit dem Dichter wuchs und reifte und sich zur Welt- und Menschheitsdichtung entfaltete. In diesem Werke finden die bisherigen Tendenzen ihre Synthese. Faust wird zum ersten Male wirklich der Erlösung zugeführt. Die Faustgestalt ist zum wesentlichen und höchsten Ausdruck deutschen Menschentums geworden und darüber hinaus in die Sphäre des allgemein Menschlichen erhoben und hat damit vorläufig ihre Vollendung erreicht. Diese deutsche Divina Commedia schließt die bisherige Entwicklungslinie des Faustproblems ab und stellt zugleich den Ausgangspunkt einer schier unübersehbaren Reihe neuer Gestaltungen des Faststoffes dar. Erst durch Goethe hat die Faustidee ihre große Vertiefung erfahren und die Erweiterung zum Menschheitsproblem schlechthin, so daß die Dichter immer wieder den Faststoff zur Bewältigung metaphysischer Lebensprobleme wählen und ihm, dem Wandel der Zeit entsprechend, neuen Gehalt und neue Form geben.

Vor allem aber zwingt Goethes „Faust" selbst zu immer erneuter Auseinandersetzung, jede Zeit muß aus ihrer besonderen geistigen Situation heraus ihre Stellung dazu gewinnen, und die schöpferischen Geister werden zu Neugestaltungen angeregt. Die lange Reihe der nachgoethischen Faustdichtungen zieht sich ohne abzubrechen durch das neunzehnte und zwanzigste Jahrhundert bis in unsere Tage hinein; doch nur wenige Werke heben sich aus der großen Masse heraus, die wirklich als Dichtungen gewertet werden können. Die anderen, die nur als Sprachrohr ihrer Zeit von Interesse sind, vermitteln etwas von dem Nachleben der Goethischen Dichtung und von der Kritik an ihr, die in diesen Gegenstücken produktiv zu werden suchte. Dieses ist die eine Linie, der diese Arbeit nachgeht.

Sieht man von dem Verhältnis zu Goethes „Faust" ab, so lassen die nachgoethischen Faustdichtungen auch eine verschiedenartige Wandlung der Faustidee und des Faststoffes erkennen, deren allmähliche Entwicklung zu erfassen, die zweite Aufgabe der Arbeit ist. Von den zwei Hauptteilen der Arbeit wird also der erste im wesentlichen dem chronologischen Ablauf folgen und den Hauptwert auf die Betrachtung des Verhältnisses zu Goethes „Faust" legen, während der zweite, wesentlich kürzere, systematisch die Entwicklung des Faststoffes und des Faustproblems zu erfassen sucht.

---

[5]) Maler Müller und Klinger haben selbst ihre Faustdichtungen sozusagen aufgehoben, indem Maler Müller in einer nicht veröffentlichten Fortsetzung seines ersten Teiles in Anlehnung an Lessing und unter deutlichem Einfluß von Goethes „Faust" selbst in einem katholisierenden Schluß seinen Faust erlöst; Klinger stellt 1810 in seinem „Faust der Morgenländer" dem düsteren, pessimistischen Weltbild seiner Faustdichtung ein positives von Aufklärungsgeist getragenes gegenüber.

Die Faustdichtungen vor und neben Goethe bis 1832.

Die eigentliche Betrachtung setzt mit dem Jahre 1832 ein, mit der Veröffentlichung des zweiten Teils von Goethes „Faust". Die Auseinandersetzung mit Goethes Werk beginnt aber schon im Jahre 1808 mit dem Erscheinen des ersten Teiles, der bereits das Ziel der Goethischen Dichtung erkennen ließ. Außerdem entstand durch das lange Hinauszögern des zweiten Teiles in weiten Kreisen das Verlangen nach einer Fortsetzung und einem Ende des Rechtsstreits, der mit dem „Prolog im Himmel" begonnen hatte. So fallen in die Zeit vor 1832 die ersten dichterischen Reaktionen auf Goethes „Faust" und die verschiedenen Versuche einer Fortsetzung.

Der erste Teil der Goethischen Dichtung fand durch die Bemühungen der älteren Romantiker eine verständnisvollere Aufnahme als das Fragment von 1790. Die Faustbearbeitungen der folgenden Zeit lassen erkennen, wie sich dieses Werk allmählich neben den Faustdichtungen des Sturm und Drang durchsetzte. Abgesehen von einem zunächst rein stofflichen Einfluß auf andere Faustbearbeitungen hat der erste Teil der Zeit einen starken Impuls gegeben. Auf die Romantiker übte die Erweiterung des Faustproblems zur Menschheitsidee und die große Weite des Symbolgehalts, die Goethe dem Faststoff verliehen hatte, besonderen Einfluß aus. Sie erheben wiederholt den Ruf nach neuen Faustdichtungen in dem Sinne, daß jeder Dichter seinen Faust schreiben solle, d. h. ein ganz persönliches Bekenntnis seiner Stellung zu den letzten Dingen, zu Leben und Tod, Sünde und Erlösung und zur Stellung des Menschen zwischen Himmel und Hölle, kurz seiner Auffassung vom Wesen menschlichen Seins und Werdens. Achim von Arnim gab diesem Wunsche zuerst Ausdruck: „Es sind noch nicht genug Fäuste geschrieben, und es ist zu bedauern, daß nicht jeder, ohne den Wunsch zu haben, die anderen in sich aufzunehmen, bloß seine Art gefühlten und gefürchteten Verderbens ausspricht, auf diese Weise würde jeder das Allgemeine in seiner Absonderlichkeit berühren."[6]) Lenau schreibt in einem Briefe an Kerner: „Jeder Dichter kann seinen Faust dichten, wenn auch nicht unter diesem Namen, denn ein wesentlicher Reiz dieses Stoffes liegt in seiner unzerstörbaren Elastizität, welche für die Einrahmung jeder individuellen Größe genügend freien Raum und doch festen Anschluß bietet."[7])

Lenau selbst hat den Faststoff zur Bewältigung metaphysischer Probleme gewählt, andere wandten sich freierer stofflicher Gestaltung

[6]) 19. Nov. 1817. Vorrede zur Übersetzung der Faustdichtung von Chr. Marlowe von Wilhelm Müller.

[7]) Ausgabe Castle III, 344.

oder anderen Mythen zu. Achim von Arnim gestaltete das eigentliche Faustproblem in dem Doppeldrama „Halle und Jerusalem“[8]), Cardenio, ein ausgesprochener Faustcharakter der Sturm und Drang-Dichtung, der an Klingers Faust erinnert, wirft sich ebenfalls zum Richter auf Erden an Gottes Statt auf; durch Ahasver wird er zur Erkenntnis seiner frevelhaften Überhebung und seines großen Irrtums geführt und folgt ihm auf eine Wallfahrt zum heiligen Grabe. In der Dichtung „Die Päpstin Johanna“[9]) hat Arnim den großen metaphysischen Rahmen von Goethes „Faust“ weitergeführt. Wie Faust dort zum Gegenstand der Wette zwischen dem Herrn und Mephistopheles wird, ist der Held hier als Werkzeug Satans im Kampfe gegen den Himmel hingestellt. Luzifer will Gottes Menschenschöpfung nachahmen, durch einen künstlich erzeugten Menschen die Herrschaft in der Welt erringen und Gottes Werk vernichten. In ganz ähnlichem Sinn erfährt die alte Mythe von Merlin, der vom Satan mit einer reinen Jungfrau gezeugt wurde, um durch ihn, als den Antichrist die Menschheit zu Fall zu bringen, durch Immermann ihre Erneuerung.[10])

So rang diese Generation um eine selbständige Lösung des metaphysischen Problems, ohne an eine Weiterführung des Goethischen „Faust“ zu denken. Dazu war bei den Romantikern der Sinn für das Organische zu ausgeprägt, sie empfanden Ehrfurcht vor dem Unvollendeten und hatten auch Verständnis für den besonderen Reiz fragmentarischer Schöpfungen, so daß sie gar keinen Anlaß zu einer Fortsetzung des ersten Teiles von Goethes „Faust“ sahen.

Und doch lud das lange Ausbleiben einer Fortsetzung zum Weiterdenken und -dichten am ersten Teile ein. Der Durchschnittsgeist fühlte sich unbefriedigt von dem fraglichen Ausgang und ersehnte einen klaren, handgreiflichen Abschluß. So fanden sich in der folgenden Generation kleine Geister, die in ihrer Beschränktheit diesem Verlangen nachzukommen suchten und sich um die Gestaltung des im ersten Teile angelegten Erlösungsgedankens bemühten. Es ist interessant zu sehen, was sie aus dem ersten Teile herauslasen, und wie sich Fausts Entwicklung nach ihrem Empfinden und Bedürfnis vollziehen sollte, denn damit gewinnt man zugleich einen Anhalt für die Aufnahme von Goethes zweitem Teil in weiteren Kreisen. Vorher sei noch ein Dichter größeren Formats erwähnt, der sich zeitweilig mit der Idee trug, Goethes „Faust“ zu vollenden: Franz Grillparzer.

1822 berichtet er von diesem Plan, der ihn ungefähr 1811 beschäftigt habe, also schon drei Jahre nach dem Erscheinen des ersten Teiles.[11]) Die tiefe seelische Erschütterung durch Gretchens Schicksal soll

[8]) Halle und Jerusalem. Studentenspiel und Pilgerabenteuer. Heidelberg 1811.

[9]) Die Päpstin Johanna, neue Ausg. (Nachlaß Bd. II). Berlin 1857.

[10]) Karl Immermann: Merlin. Eine Mythe. Düsseldorf 1832. Dieses Werk stellt zugleich Immermanns Auseinandersetzung mit Goethe dar.

[11]) Fr. Grillparzer: Ausg. August Sauer Bd. XI, S. 253 ff. Faust.

Faust zur Selbstbesinnung bringen und zur Erkenntnis, daß das wahre Glück nur „in Selbstbegrenzung und Seelenfrieden" bestehe.[12]) Er entläßt den Teufel all seiner Verpflichtungen und ersehnt Ruhe für den Rest seines Lebens. Mit inniger Freude vertieft er sich in die kleinen Verhältnisse des Lebens. Noch einmal scheint ihm neues Liebesglück zu erstehen in der reinen Liebe eines an Gretchen erinnernden Mädchens, das sich auch über das Geständnis seiner schweren Schuld hinwegsetzt. Faust aber, gequält von dem Bewußtsein seiner Verworfenheit, vermag nur für Augenblicke dieses unschuldige Glück zu genießen; darum läßt ihn Mephistopheles ungestört in diesem neuen Lebenskreis verweilen, da er wohl weiß, daß dem Schuldbeladenen reines Glück nicht mehr beschieden ist und er in Verzweiflung enden wird. Dieses tragische Geschick soll sich sehr schnell erfüllen. Von der Liebe des Mädchens zum Äußersten getrieben, sucht Faust sich ihr vergeblich zu entziehen und ruft schließlich den Teufel herbei, um den Pakt schon vor der Zeit enden zu lassen. Grillparzer hat eine genauere Skizze dieser Schlußszene entworfen. Wirklich ausgeführt sind von diesem Plane nur kleine Bruchstücke des Eingangs.

Bei diesem Entwurf handelt es sich nicht um eine Fortsetzung von Goethes „Faust" im eigentlichen Sinne, sondern um eine selbständige Lösung des Faustproblems aus des Dichters eigenstem Wesen, wie es auch Grillparzers Schlußworte andeuten: „Das Ganze gäbe ein eigenes Stück, bei dem das Goethische vorausgesetzt würde".[13]) In Wirklichkeit hebt Grillparzers Plan Goethes Dichtung in allen entscheidenden Punkten auf: im Pakt, dem dieses neue Ziel des inneren Friedens und stillen Glücks völlig zuwiderläuft; im Charakter Fausts, der durch das völlige Aufgehen in dieser kleinen beschränkten Welt seines eigentlichen Wesens, das nur rastloses Streben und kein Verweilen kennt, entkleidet würde; und nicht zuletzt im tragischen Ausgang, der im Widerspruch steht zum Prolog im Himmel. Grillparzer geht über Goethe hinaus auf die Volkstradition zurück und sucht die dort gegebene tragische Lösung neu zu motivieren. Von Goethes Dichtung ist lediglich die Gretchentragödie vorausgesetzt, das durch sie entstandene Schuldbewußtsein bildet den Ausgangspunkt und die seelische Grundlage des ganzen Entwurfes. Grillparzer faßt das ganze Faustproblem rein psychologisch auf, er umreißt die Idee, daß der in schwere Schuld verstrickte Mensch notwendig der Friedlosigkeit und damit der Verzweiflung und dem Untergang zutreibt. Der Dichter sieht keine Möglichkeit, die Schuld zu sühnen und damit das lähmende Schuldgefühl zu überwinden, er gibt daher auch keinerlei Weiterentwicklung Fausts. Grillparzer weicht der Lösung des eigentlichen Faustproblems aus und formt es um zum Problem des schuldig gewordenen Menschen. Wesentlich faustischer wäre es doch, Faust an seinem übermenschlichen Wesen scheitern zu lassen,

[12]) Fr. Grillparzer a.a.O. S. 257.
[13]) Fr. Grillparzer a.a.O. S. 258.

durch das er weder den ersehnten Frieden noch die Einordnung in diese stille beschränkte Lebenssphäre finden kann. Schon in diesem Entwurf ist das Ideal der Selbstbeschränkung und des inneren Friedens ausgesprochen, das später in dem Traumspiel zum Bekenntnis führt:

Eines nur ist Glück hinieden,
Eins: des Innern stiller Frieden
Und die schuldbefreite Brust!

Grillparzers Faustentwurf stellt die erste dichterische Reaktion auf Goethes Erlösungsidee dar, und zwar aus tiefer Wesensverschiedenheit und stark gewandelter Lebenshaltung. Hätte Grillparzers Plan Gestalt gewonnen, so wäre seine Dichtung zum Ausdruck des nachromantischen Lebensideals und Lebensgefühls geworden, das in seinem Streben nach maßvoller Lebensgestaltung, in der Verherrlichung des Mittelmaßes kein Verständnis für das Wesen großer übermenschlicher Naturen und ihr Lebensproblem aufbrachte. sondern bemüht war, auch sie in seine Norm zu zwingen. Grillparzer hätte damit den Faust des Biedermeier geschaffen. Doch zeigen all diese Überlegungen, daß Grillparzer nicht zum eigentlichen Faustdichter bestimmt war; es verwundert nicht, daß sein Plan im Entwurf stecken blieb.

Dagegen fanden sich kleine Geister, die sich berufen fühlten, Goethes „Faust" zu einem ordentlichen Schluß zu verhelfen, womit sie vielleicht dem Dichter behilflich zu sein glaubten. Zu ihnen gehört der Arzt Karl Christian Ludwig Schöne,[14]) dessen Fortsetzung vom Jahre 1823 ein gutes Beispiel völlig kritikloser Aufnahme der Goethischen Dichtung darstellt.

Schöne schließt inhaltlich eng an den ersten Teil an und führt Faust noch einmal tief in die Irrwege des Lebens. In den Eingangsszenen wird in endlosen Monologen Fausts tiefer Schmerz über Gretchens Geschick und seine aufrichtige Reue über seine schwere Schuld zum Ausdruck gebracht. Er gelangt zur Selbstbesinnung und erkennt die Notwendigkeit der Selbstbescheidung, im Anschauen der Natur erwacht das religiöse Gefühl von neuem, Fausts Neugeburt scheint sich vollzogen zu haben. Da überfällt ihn die Erkenntnis, daß ihm die Teufelswette jedes wahre Glück auf Erden versagt,[15]) er erstrebt nur noch Betäubung und stürzt sich mit Mephistopheles von neuem in den wilden Strudel des Lebens. Das Geschehen des ersten Teiles wiederholt sich, nur Goethes Andeutung folgend in der „großen Welt". In der Liebe zu Faustina, der schönen Dogentochter klingt z. B. wieder die Gretchen-

[14]) C. C. L. Schöne: Der Tragödie zweiter Teil. Fortsetzung des Goetheschen Faust. Berlin 1823. Schöne hatte seine Befähigung zum Faustdichter mit seinem poetischen Erstling, der „romantischen Tragödie Faust" (1809) erwiesen, einem verunglückten Machwerk, in dem aber von Goethischem Einfluß noch nichts zu spüren ist.

[15]) Schöne ist damit einer der wenigen Fortsetzer, die wirklich auf Goethes Teufelswette Bezug nehmen, doch führt auch er sie nicht zu Ende.

tragödie auf.[16]) In Rom wird Faust durch die Kunst erneut zur Besinnung gebracht, zur Überwindung des Genußstrebens und zur Wiedererlangung des Glaubens.

Durch die neuerwachte Religiosität ist Faust gegen alle weiteren Verlockungen des Teufels gefeit; große Naturerlebnisse stärken und befestigen den neugewonnenen Glauben, in dem er nun die Erkenntnis findet, die ihm einst die Wissenschaft versagte. Faust stirbt als guter Christ und überantwortet sich voller Zuversicht der Gnade Gottes — eine ziemlich banale Parallelisierung zu Gretchens Ende. Er muß zwar erst in die Hölle fahren,[17]) aber im Epilog im Himmel wird seine Erlösung in streng christlicher Form ausgesprochen.

Schönes Fortsetzung ist also im ersten Teil nichts anderes als eine sehr schwache und verworrene Wiederholung der Goethischen Dichtung[18]), eine unerträglich lang ausgesponnene Veranschaulichung seines Mottos: „Nun gut, es sei dir überlassen! Zieh diesen Geist von seinem Urquell ab" u.s.f. Die sehr schwache formale Gestaltung zeigt am deutlichsten die geradezu sklavische Nachahmung von Goethes Tragödie, fast alle Goethischen Szenen finden ihre Entsprechung[19]), sie sind nur banalisiert und entsetzlich in die Länge gezogen, der Umfang dieser Fortsetzung übertrifft beinahe noch den der vollständigen Faustdichtung Goethes! — In der zweiten Hälfte führt dann Schöne tatsächlich Fausts Entwicklung weiter, aber, abgesehen von allen anderen Mängeln, reicht er in der engen Begrenzung auf die religiöse Lösung nicht im geringsten an die gewaltigen Ausmaße von Goethes „Faust" heran. Vor allem führt er Faust zur Preisgabe seines eigensten Wesens, indem er ihn Verzicht leisten läßt auf sein Streben und Suchen. Das Ergebnis dieser Fortsetzung ist also nicht die Vollendung, sondern die Überwindung faustischen Menschentums. Damit hat zum ersten Male eine neue Auffassung des Faustproblems ihren Ausdruck gefunden, die sich schon in Grillparzers Plan abzeichnete und noch wiederholt begegnen wird. Hervorzuheben ist, daß Schöne wie in einer Vorahnung der Goethischen Weiterführung der Kunst den Hauptanteil an Goethes Läuterungsprozeß zuweist, doch mit dem grundlegenden Unterschied, daß Schöne nicht das klassische Ideal der ästhetischen Erziehung gestaltet, sondern seinen Helden durch Kunstgenuß und Naturerleben zum

[16]) Stofflich geht diese Episode auf die Volkstradition zurück, auf die Szene am Herzogshofe zu Parma.

[17]) Wohl der Andeutung im Vorspiel auf dem Theater folgend.

[18]) Goethe schrieb am 14. Dez. 1822 an Zelter: „Es ist wunderlich, daß ein feinsinniger Mensch das für Fortsetzung halten kann, was nur Wiederholung — ist."

[19]) Die Eingangsmonologe entsprechen den Szenen Trüber Tag, Feld und Wald und Höhle; die Weinbergsszene erinnert an Auerbachs Keller, die Gartenszene spielt hier in einem Klostergarten; die Walpurgisnacht ist nach Venedig verlegt, auch ein satirisches Intermezzo ist eingelegt; Faustinas Lied ist eine Nachahmung von Gretchens Gesang: „Meine Ruh ist hin"; die Domszene spielt sich, auf Faust bezogen, in St. Petri ab; die Hexenküche im Innern des Vesuv.

Glauben zurückführt. Schöne scheint im Banne romantischer Kunstauffassung und Naturphilosophie zu stehen. Erstaunlich ist, daß dieser Fortsetzer das weiterweisende Motiv der Tat nicht erkannt hat.

Dagegen finden sich in diesem ersten Versuch einer Fortsetzung des ersten Teiles Gedanken und Motive, die in späteren Faustdichtungen immer wiederkehren und in Goethes eigener Weiterführung sehr vermißt wurden, in ihnen verbirgt sich also eine verbreitete Kritik von Goethes „Faust". Es handelt sich in erster Linie um die starke Betonung der Reue und bußfertigen Zerknirschung, die auch später als unerläßliche Durchgangsstufe zu Fausts Läuterung und Erhebung hingestellt wird, dann um die weiteren Verlockungen zum sinnlichen Genuß, in denen er zunächst neue Schuld auf sich lädt, um ihnen dann kraft seiner inneren Wandlung zu widerstehen und so seine Läuterung zu beweisen, und vor allem um die rein religiöse Lösung des Faustproblems, die immer wieder gefordert und gestaltet wurde. Abschließend ist festzustellen, daß alle gedanklichen Elemente sich in Schönes Werk nur andeutungsweise finden und nicht wirklich gestaltet sind. Die Aufgabe einer Fortsetzung des ersten Teiles ist somit gedanklich nur sehr schwach, stofflich ziemlich ungeschickt und formal überhaupt nicht bewältigt. In Goethes Nachlaß fanden sich die scharfen, aber treffenden Verse:

Dem Dummen wird die Ilias zur Fibel;
Wie uns vor solchem Leser grauf't!
Er lies't so ohngefähr die Bibel,
Als wie Herr Schöne meinen Faust![20])

Auf wesentlich höherem Niveau als Schönes Fortsetzung bewegt sich die fragmentarische Faustdichtung von Gustav Pfitzer, die Juli 1831 im Cottaschen Morgenblatt veröffentlicht wurde.[21]) Auch hier handelt es sich um den Versuch einer Fortsetzung des Goethischen „Faust", wenn der Dichter seine Arbeit auch nur anspruchslos als „Faustische Szenen" bezeichnet.[22]) Pfitzers Held erhebt sich aus dem Zusammenbruch nach Gretchens Tode unter ihrem überirdischen Beistande und ringt sich unter dem überwältigenden Eindruck der historischen Größe Roms zur Tat durch.

Faust ist nach dem schrecklichen Ende der Geliebten in völlige Lethargie versunken. Er zieht das Fazit seines bisherigen Lebens als Teufelsbündner und erkennt, welch großen Irrweg er eingeschlagen hat:

Argliſt'ger Geiſt. Wie bitter iſt die Lehre:
Daß rückwärts ſinkt, wer ſtürmiſch übereilte,
Und daß von ſeinem eignen Marke zehre,
Wer durch Genuß ſich ſtatt durch Arbeit heilt![23])

[20]) Goethes Werke, Weimarer Ausg. Abt. I Bd. V S. 191.
[21]) G. Pfitzer: Faustische Szenen in: Cottasches Morgenblatt 5. — 14. Juli 1831.
[22]) Nur in einer Anmerkung wird auf die Verbindung mit Goethes Dichtung hingewiesen.
[23]) G. Pfitzer a.a.O. S. 633.

Er grübelt über seine Schuld nach und fleht zu Gott, Gretchens Verfehlung ihm allein zuzurechnen. Da erscheint der Geist der Geliebten und bittet ihn, sie ganz freizugeben, damit sie erlöst werden könne. Nach anfänglichem Widerstreit löst sich Faust von ihr und vollzieht mit diesem Opfer den ersten Schritt zu seiner Wandlung. Gretchens Geist ruft Elfen und Sylphen auf, Faust mit schönen Träumen zu erquicken — der erste Einfluß von Goethes „Faust II. Teil“[24]) —. Dem zu neuem Leben erwachten Faust erscheint Gretchen wieder als überirdische Helferin, sie verkündet ihm ihre Erlösung und fleht ihn an, den Bund mit der Hölle aufzugeben. Faust aber versteift sich darauf, dem Teufel sein Wort zu halten, er wehrt sich gegen die Reue und die Unterwerfung unter Gottes Gnade.

Nicht mag ich in der Glut des Selbstgerichts
Den Geist in Reuetränen schmelzen
Und kläglich schwankend zwischen Sein und Nichts,
Mich krümmend vor dem Thron der Gnade wälzen.[25])

Dieses trotzige Beharren ruft die Erinnerung an die Faustgestalt des Sturm und Drang wieder wach und entspricht wahrem faustischen Menschentum weit mehr als der klägliche Zustand des von den Qualen der Reue und des Schuldgefühls zerrissenen Faust, der so oft zum Ausgangspunkt der weiteren Entwicklung genommen wird. Gretchens Erscheinung offenbart Faust, daß er sich jederzeit aus freiem Entschluß von dem Pakt lösen könne; sie deutet auf die Tat als den Weg zur Erlösung hin. Den noch immer Schwankenden weist sie auf den heiligen Boden Roms.

Dort finden wir Faust wieder, überwältigt vom Anblick solcher historischen Größe. Ihm geht der Irrwahn seines schrankenlosen Strebens auf, das sich über alle Grenzen menschlichen Seins hinwegsetzen wollte, und er erkennt die Verpflichtung, sein Menschentum in den in ihm gesetzten Schranken zu erfüllen in eifrigem Wirken für die Mitmenschen.

Fahr' hin, der unbegrenzten Freiheit Wahn!
Ich muß als Mensch zu Menschen mich bequemen.[26])

Die Vergegenwärtigung der großen Vergangenheit Roms weckt seinen Tatendrang. Als erstes vollzieht er die Trennung von Mephistopheles, durch die neu errungene Selbstbeschränkung hat er sich von aller übernatürlichen Bindung gelöst. Er schreitet auf dem neu gefundenen Wege weiter, die ewige Roma soll ihn lehren, „der Seele nackten Trieb in Taten kleiden.“[27]) Der Entschluß zu tätigem Wirken wird noch bestärkt durch das Zusammentreffen mit Wagner. Faust gelangt dabei zu

[24]) 1828 erschienen im 12. Bande der Gesamtausgabe Teile des 1. und 2. Aktes.
[25]) G. Pfitzer a.a.O. S. 658.
[26]) G. Pfitzer a.a.O. S. 663.
[27]) G. Pfitzer a.a.O. S. 664.

der Erkenntnis, daß jeder seiner Natur und seinen Kräften entsprechend seinen Platz ausfüllen muß, so will auch er versuchen, sein neues Streben in Taten umzusetzen.

> Versuch' auch ich's, mein Leben hier zu prägen,
> Und meine Seele in ein Werk zu legen.[28])

In diesem Stadium von Fausts Entwicklung bricht das Fragment ab, es folgt nur noch eine Szene, in der Mephisto die Dämonen aufruft, Faust der Hölle zurückzugewinnen, er will den tatendurstigen Faust durch teuflisches Blendwerk zu Ruhmsucht und erneut zu sinnlichem Genuß verleiten. Dabei sollte dieser wohl seine gewandelte Lebenshaltung bewähren, der ganzen Anlage nach ist die endliche Rettung gewiß, die sich auch in religiöser Form vollziehen sollte. Einige Andeutungen lassen vermuten, daß Faust durch sein Wirken für die Menschheit den verlorenen Glauben wiedergewinnen sollte.

In diesen „Faustischen Szenen" handelt es sich also um eine wirkliche Weiterführung von Fausts Entwicklung. Pfitzer kommt in seiner Gestaltung der im ersten Teile angelegten Goethischen Lösung in den entscheidenden Punkten nahe; er führt Faust nicht zur Überwindung seines Wesens, sondern zur Wandlung des grenzenlosen Strebens in rastloses Wirken im Dienste der Gemeinschaft, Pfitzer gestaltet als erster Fausts Erlösung durch die Tat. Auch Gretchens Anteil an seiner Rettung hat der Dichter richtig erkannt, nur ist ihrer überirdischen Einwirkung etwas zu viel Raum gegeben. Fausts Entwicklung ist in diesem Fragment wirklich innerlich motiviert und sehr gedrängt gestaltet; diese Szenen sind von einer wohltuenden Geschlossenheit gegenüber der Langatmigkeit des Schöneschen Machwerkes. Sie sind wirklich von poetischer Schönheit, wenn auch die geniale Gestaltungskraft fehlt, um eine ebenbürtige Fortsetzung des ersten Teiles zu schaffen. Auffallend ist, daß in dieser Faustdichtung die Sphäre der Kunst gar keine Rolle spielt, Rom ist nicht von Bedeutung als Schauplatz der Renaissance. als Stätte höchster Kunst- und Geistesblüte, die ewige Stadt wirkt allein durch ihre große Vergangenheit. Hierin offenbart sich der von der Romantik geweckte historische Sinn.

Noch 1833, also ein Jahr nach dem Erscheinen von Goethes zweitem Teil kam eine Fortsetzung heraus, und zwar in sehr anspruchsvollem Gewande. Der Verfasser, der Lübecker Jacob D. Hoffmann[29]) stellt sein Werk als „ein großes Weltenlied" hin, erwachsen aus dem politischen und geistigen Ringen der dreißiger Jahre, er will damit sein Volk zum Freiheitskampfe, zur geistigen Erneuerung aufrufen. Im Vorspiel, das etwas freier dem Vorspiel auf dem Theater nachgebildet ist, wird diese Dichtung ausdrücklich als Werk einer neuen Zeit hin-

[28]) G. Pfitzer a.a.O. S. 666.

[29]) J. D. Hoffmann: Faust, eine Tragödie von Goethe, fortgesetzt von J. D. H. Leipzig 1833.
Der Verfasser hat 1834 auch eine Fortsetzung des Tasso veröffentlicht.

gestellt, das zur Erneuerung der Kunst beitragen soll.[30]) Hoffmann setzt sich auch mit dem Problem der Fortsetzung von Goethes „Faust" auseinander. Er scheint in Goethes Dichtung die Vordeutung auf Fausts Erlösung nicht erkannt zu haben; er hört nur das „Her zu mir!" und glaubt Faust entgültig dem Teufel verfallen.[31]) So muß nach seiner Ansicht das Ziel einer Fortsetzung sein, Faust wieder aus der Macht des Mephistopheles zu befreien und damit „die Idee des Faust vollständig zu verwirklichen."[32])

Wieder tritt Faust zu Beginn in einsamer, wilder Natur auf, verfolgt von den schrecklichen Eindrücken der Kerkerszene und gepeinigt von den Vorstellungen von Gretchens Hinrichtung. Mephisto ermahnt ihn, kraft seiner übermenschlichen Natur sich aufzuraffen, und ist bemüht, ihn zu zerstreuen. Ein himmlischer Chor ruft Faust ebenfalls auf, den Schmerz zu bezwingen, und verkündet gleich zu Beginn seinen einstigen Sieg über das Böse und seine Erlösung. Faust sagt sich von neuem von allem Erdenglücke los,[33]) da die Welt sich ihm verschlossen hat, sein einziges Ziel soll künftig sein, rastlos von Ort zu Ort zu streben, um endlich doch noch den Sieg über den Teufel zu erringen. Der erste Teil dieser Fortsetzung bringt in loser Aneinanderreihung von Einzelepisoden verschiedene Ansätze zu einer Weiterführung von Fausts Entwicklung, es vollzieht sich in ihm die Wandlung vom absoluten Erkenntnisstreben zur Beschränkung auf das eigene Ich. In der Kunst offenbart sich ihm das Wirken eines göttlichen Wesens, er erkennt im Glauben die Grundkraft des Menschen und klagt, daß er ihm versagt sei. Im zweiten Teil der Dichtung gewinnt er ihn durch neue Liebe zurück. Auch Hoffmann wiederholt die Gretchentragödie, Faust verführt das schöne Edelfräulein Klara, das aus dem Zwiespalt zwischen der heißen Leidenschaft zu Faust und der Verpflichtung ihrem Verlobten gegenüber keinen anderen Ausweg findet als den Tod. Wie bei Schöne ist die neue Liebeshandlung unerträglich lang ausgesponnen. Sie stellt im Grunde eine erneute Verlockung Fausts durch Mephisto dar, der Faust trotz der Warnung durch Gretchens Erscheinung nur zu leicht erliegt. Die neu erwachte Leidenschaft erstrebt allein die Befriedigung des Genußstrebens, erst durch das Erlebnis von Klaras Untergang überwindet Faust den bloßen Sinnengenuß und öffnet sich ganz der reinen hohen Liebe. Faust ist in Klara eine zweite himmliche

[30]) Diese Zielsetzung entspricht so deutlich dem selbstbewußten Tone in dem bei Eckermann erwähnten Briefe des Studenten, der sich an Goethe um Fingerzeige zur Weiterführung des „Faust" wandte, daß ich aus diesem inneren Grunde Hoffmann mit diesem Studenten für identisch halte.

[31]) „Goethes ‚Faust' ist fertig, aber der Faust nicht. Wie Faust dem Teufel sich ergibt, das konnte Goethe und nur ein Goethe darstellen; aber Faust muß sich dem Teufel wieder entringen, so verlangt es der zweite Teil des Trauerspiels; so verlangt es der tiefe Sinn dieser herrlichen Fabel." (S. 8.)

[32]) J. D. Hoffmann: a.a.O. S. 10.

[33]) Eine Wiederholung des großen Fluches im ersten Teile von Goethes „Faust".

Fürbitterin erstanden, die ihn auf den Weg des Heils weist. Mephisto muß ihn auf einer neuen Weltreise auf den Olymp, nach Troja, auf den Sinai und zum heiligen Grab führen. Durch das letzte Liebeserleben aufgeschlossen, erkennt Faust nun überall die Liebe als weltbewegende Kraft und die Pflicht der Bruderliebe. Er hat endlich den Glauben zurückgewonnen und die schlichte Wahrheit gefunden, daß Christus durch seine „Liebeskraft" den Widerstreit der Welt überwunden hat, so will er durch seine Bruderliebe Mephistopheles, den großen Verneiner, erlösen. Wohl um seine Erlösertat noch zu vergrößern, wird Faust mit Ahasver, dem ewigen Zweifler, zusammengeführt, dem er ebenfalls die baldige Erlösung verheißt. Am heiligen Grabe fleht Faust Christus an, sich ihnen zu offenbaren, die ganze Herrlichkeit des Himmels zeigt sich, die Hölle ist überwunden und stürzt zusammen. Hoffmanns Fortsetzung nimmt den metaphysischen Rahmen der Goethischen Dichtung auf und schließt im Himmel. Die Liebe verkündet, daß sie durch ihre Opfer die entzweite Menschheit wieder mit Gott versöhnt habe. Die Gottheit sendet die neu Erlösten aus, mit vereinter Kraft die Welt aus dem siegreichen Geiste der Liebe neu zu schaffen. So klingt zum Schluß noch einmal die große Tendenz dieser Fortsetzung an, den Weg zur Erneuerung des ganzen Lebens zu zeigen.

Diese zukunftsweisende Idee der Versöhnung der widerstreitenden Kräfte auf allen Gebieten des Lebens durch die Liebe ist der einzige positive Gehalt der langatmigen Dichtung, die sich viel zu sehr in Einzelepisoden ohne wirklichen inneren Zusammenhang zersplittert und dazu auch in der sprachlichen Gestaltung mißglückt ist. Hoffmann lehnt sich nicht so sklavisch an Goethe an wie Schöne, bei ihm finden sich mehr romantische Motive, wie z. B. die Ahasvergestalt und die Fahrt zum Heiligen Grabe, die wohl auf den Einfluß von A. v. Arnims „Halle und Jerusalem" zurückgehen. Doch auch diese Fortsetzung ist in wesentlichen Partien nur eine Wiederholung von Goethes „Faust". Fausts innere Entwicklung ist kaum wirklich gestaltet, seine Wandlung ist nicht innerlich motiviert, und die große Schlußerhebung ist sehr gewaltsam und nur ganz äußerlich herbeigeführt. Hoffmanns Absicht zu zeigen, daß Faust durch das Opfer der Geliebten die hohe, religiöse Kraft reiner Liebe erkennen soll, ist in der Gestaltung nicht verwirklicht. Auch Hoffmann hat die im ersten Teile angelegte Erlösungsidee nicht zu motivieren vermocht. Jedenfalls strebt auch er nach einer religiösen Lösung des Faustproblems, und zwar mit der Betonung der Liebe als der glaubenspendenden, erlösenden Kraft.

Hoffmann geht von Anfang an von einer sehr weit gefaßten Faustidee aus. „Mir war Faust der Menschheit hehre Gestalt, wie sie zwischen Erde und Himmel gestellt, ihn zu erfassen strebt, den alles umfangenden Gott, und ihn nicht fassen kann, solange Erde und Himmel feindlich sich berühren, da tritt die Liebe in den Kampf, will weder Erde noch Himmel gehören, die Menschheit will sie zur Gottheit führen,

sie selber muß des Bundes Opfer werden."[34]) Hier wird noch einmal besonders deutlich, wie weit Hoffmann in der Gestaltung hinter seiner Grundidee zurückgeblieben ist. Dieser weitgespannte Faustgedanke, der gleich von Anbeginn als das allgemeine Menschheitsproblem aufgefaßt ist, birgt die große Gefahr in sich, das Besondere faustischen Menschentums außer acht zu lassen, der Hoffmann auch erlegen ist. Wenn sein Held zu Beginn auch durchaus faustische Wesenszüge zeigt, so gelangt er doch zu einer Entwicklung, die weder Goethes Faust, noch der Faustidee in irgend einer Fassung entspricht. Faust, der große Wahrheitssucher, der titanische Mensch, der nach Überwindung menschlicher Begrenztheit strebt und doch nirgends Erfüllung zu finden vermag, kann nicht zum Erlöser werden, damit werden zwei ganz wesensverschiedene Menschheitstypen in Verbindung gesetzt. Und doch werden wir sehen, daß in der späteren Entwicklung des Faustproblems die Erlöseridee eine entscheidende Rolle spielt.[35]) Ebenso wird noch häufig die hier zum ersten Male eingeführte Ahasvergestalt begegnen, die aber in dieser Dichtung keine innere Verknüpfung mit der Faustidee gefunden hat. Hoffmann ist in der Weite des geistigen Horizontes und in der Auffassung des Problems Schöne überlegen, in seiner Grundidee klingt wirklich „ein Weltenlied" an, das auf eine Neuformung menschlichen Seins ausgeht, aber in der Gestaltung seiner großen Gedanken ist er völlig gescheitert, auch in dieser Dichtung ist keine Fortsetzung des ersten Teiles entstanden.

Im Zusammenhang mit den Fortsetzungen des ersten Teiles von Goethes „Faust" sei auch das kleine Werk „Geistlich Nachspiel" zur Tragödie „Faust" von Karl Rosenkranz, dem Königsberger Philosophen und Ästhetiker, erwähnt, 1831 im Druck erschienen, das immer wieder fälschlicherweise als Fortsetzung aufgefaßt und verdammt wurde. Davon ist aber gar keine Rede; der Verfasser stellt sein Büchlein weder im Titel noch in der Widmung an Goethe als solche hin. Dieses „Geistlich Nachspiel" will nichts anderes sein als eine theologische Zeitsatire, die den Streit der verschiedenen Gruppen im evangelischen Lager geißelt und bekämpft. Rosenkranz erwähnt selbst einmal, daß „ihm" aus dem Kampfe mit der Theologie 1827 ein theologisch-philosophisches Drama entsprungen" sei.[36]) Rosenkranz will nur

---

[34]) J. D. Hoffmann: a.a.O. S. 189.

[35]) Angedeutet ist dieser Gedanke schon früher bei Soden, wo Faust die Idee erfüllt, Satan zur Reue und damit zur Rückkehr zu Gott zu bewegen, um dadurch die Einheit der Schöpfung wieder herzustellen. Vielleicht sollte die Schlußfassung bei Hoffmann die Idee der Selbsterlösung veranschaulichen, daß Faust durch den neugewonnenen Glauben Negation und Irrtum überwindet, allerdings ist dann der Schluß recht ungeschickt gestaltet.

[36]) K. Rosenkranz: Goethe und seine Werke. Königsberg 1847. Vorrede Seite 14. Eine ähnliche Äußerung findet sich in: „Zur Geschichte der deutschen Literatur". Königsberg 1836. S. 151: „Ich wollte nur eine Seite Fausts benutzen, sein Studium der Theologie. Ich machte ihn zu einer allegorischen Figur, die Parteien der damaligen Gegenwart auf jenem Felde mit der immer sich selbst gleichen Wahrheit zu kontrastieren."

„zum Dom die niedere Kapelle fügen." Wohl gibt er eine Weiterführung von Fausts Entwicklung, aber darauf liegt nicht das Hauptgewicht, sie ist durchaus nicht als Vollendung des Goethischen „Faust" gedacht.

Das „Geistliche Nachspiel" beginnt in Anlehnung an Goethe mit einem Prolog im Himmel, der die Entwicklung des Ganzen umreißt. Durch die tiefe Erschütterung durch Gretchens Tod ist Faust nach den Worten des Herrn:

Nun reif, um in sich selbst zu gehen,
Ist reif, die Wunder alle zu erspähen,
Die ich von Anbeginn bereitet habe.
Andächtig wird er sich zu mir erheben,
Ganz soll sich Faust mit meinem Geist versöhnen,
Und mächtig ragen über den Parteien,
Die Mephistopheles zusammenwürfelt,
Damit auf's Neu' er Fausten hemmen möge.[37])

In einigen Szenen wird Fausts eben angedeutete Wandlung entwickelt in enger inhaltlicher Verknüpfung mit Goethes „Faust". Dann werden sehr witzig die drei feindlichen theologischen Gruppen gekennzeichnet, die Mystiker, die Kritiker und die Resignierten. Die drei Parteien stoßen vor der Kirche, die jeder in Besitz nehmen will, zusammen und werden von Mephistopheles zu gemeinsamen Vorgehen gegen Faust aufgehetzt. Dieser aber zeigt ihnen, daß nur die Vereinigung der drei Richtungen zur wahren Religion, die er selbst errungen hat, führen könne. Zum Schluß steht ihm der Erzengel Michael bei, der die Streitenden nebst Mephistopheles verjagt. Den Abschluß bildet die neue Ausgießung des Heiligen Geistes, in der Faust Gottes Gnade erfährt.

Das Ganze ist ein sehr sympathisches, witziges kleines Werk, das in das Gebiet der Faustparodie gehört. Es läßt im Inhaltlichen wie in der formalen Gestaltung sehr stark Goethes Einfluß spüren. Ich bin vor allem näher darauf eingegangen, um an einem Beispiele zu zeigen, wie sehr der erste Teil von Goethes Faust schon allgemeiner geistiger Besitz geworden sein mußte, wenn eine Faustgestalt von ausgesprochen Goethischer Prägung als überparteiliche, schlichtende Autorität in den Tagesstreit hineingezogen wurde.

Zusammenfassend ist festzustellen, daß keiner der Fortsetzer Goethes Erlösungsidee gewachsen war, und daß sie, mit Ausnahme von Pfitzer, in ihrem überheblichen Unterfangen gescheitert sind. Aber, wie mehrfach angedeutet wurde, enthalten ihre Werke Motive und Gedanken, die in späteren Faustdichtungen immer wiederkehren. Reue, Zerknirschung, schwere Buße, Rückkehr zum Glauben, das scheinen Grundforderungen zu sein, die der Durchschnittsgeist an die Entwicklung Fausts stellt; er wünscht auch übermenschliche Naturen der allgemein menschlichen Lebensform eingeordnet zu sehen. So sind diese Versuche einer

[37]) K. Rosenkranz: Geistlich Nachspiel zur Tragödie Faust 1831. S. 3.

Fortsetzung von Goethes erstem Teile in ihrem Streben nach der religiösen Lösung des Faustproblems charakteristisch für die Haltung schlichter Geister zu diesem großen Menschheitsproblem und im besonderen für die stark gewandelte nachromantische Lebensstimmung, die dem titanischen Lebensgefühl des Sturm und Drang, dem klassischen Ideal der ästhetischen Erziehung und auch der weltschmerzlichen Lebenshaltung des romantischen Pessimismus entfremdet war; sie lassen die eine Wurzel der Ablehnung von Goethes zweitem Teile erkennen, der die Erwartung auf eine Zurückführung Fausts zum Glauben nicht erfüllte.

Vor das Erscheinen des zweiten Teiles aber fällt noch eine bedeutendere selbständige Faustdichtung, die erste wirklich gestaltete dichterische Reaktion auf Goethes „Faust": Christian Dietrich Grabbes „Don Juan und Faust"[38]), 1828 vollendet und 1829 mit der Bühnenmusik von Lortzing in Detmold uraufgeführt. Grabbe hat seinen Faust in bewußtem Gegensatz zu Goethe konzipiert, von dem Ehrgeiz beseelt, etwas der goethischen Dichtung Ebenbürtiges, wenn nicht gar sie Überragendes zu schaffen. Schon am 29. August 1823 schrieb er an Tieck: „Die Idee zu einem anderen Faust, der mit Don Juan zusammentrifft, entwickelt sich in meinem Gehirnkasten mehr und mehr." Grabe scheint seine Konzeption unter dem Eindruck der großen Schöpfungen von Goethe und Mozart empfangen zu haben.[39]) In einer recht überheblichen Selbstrezension[40]) spricht Grabbe voller Stolz von der „höchst genialen Komposition" und von der Kühnheit, sich von neuem an den Stoff zu wagen nach diesen Meisterwerken, die er aber in übermenschlichem Wollen noch zu überflügeln strebt. Grabbes Konzeption besteht also darin, daß er Don Juan, „die zu sinnliche Natur", und Faust, „die zu übersinnliche Natur" als „die Extreme der Menschheit"[40]) einander gegenüber stellt und die polar bestimmten Gestalten durch die Liebe zu Donna Anna in einer Handlung zusammenführt und in „einen Zwist auf Leben und Tod"[40]) geraten läßt. In Grabbes Dichtung treffen also die zwei Seelen von Goethes Faust in zwei selbständigen Verkörperungen, den beiden großen Menschheitssymbolen zusammen.[41]) Schon diese Konzeption, die eine Liebeshandlung in den Mittelpunkt stellt, zeigt, daß es Grabbe nicht in erster Linie auf das eigentliche Faustproblem ankam, daß seine Faustgestalt hinter der Don Juans zurückstehen muß, wie schon äußerlich der Titel andeutet.

---

[38]) Chr. D. Grabbes Werke in 6 T. hrsg. von Sp. Wukadinović. Leipzig 1912 T. II. S. 129 ff.

[39]) Zwar hatte schon Niklas Vogt 1809 in einer sehr unbedeutenden Arbeit „der Färberhof oder die Buchdruckerei in Maynz" die beiden Gestalten zusammengebracht, doch halte ich einen Einfluß auf Grabbe für sehr unwahrscheinlich.

[40]) Ch. Grabbe a.a.O. T. V. S. 321 ff. Brief an Kettenbeil vom 16. Januar 1829.

[41]) Grabbe stellt symbolisch ihre innere Zusammengehörigkeit dar, indem der Teufel zum Schluß die beiden in ihrem Untergange wieder zu einer Einheit zusammenschmiedet.

Wir richten unser Hauptaugenmerk auf die Fausthandlung und streifen nur kurz die Don Juanfigur, um ein Bild von Fausts Gegenspieler zu gewinnen. Grabbes Don Juanhandlung ist in starker Anlehnung an Dapontes Textbuch gestaltet, nur, daß sich das Hauptgeschehen auf dem weltgeschichtlichen Boden Roms abspielt. Don Juan ist durchaus einheitlich und folgerichtig als rein sinnliche Natur gezeichnet. Mit allen äußeren Vorzügen ausgestattet, strebt er nur nach sinnlichem Genuß, völlig skrupellos in der Wahl seiner Mittel, setzt er sich über alle Schranken des Sittengesetzes hinweg. Er ist ein Lebenskünstler, der vom Schmerz der anderen, vom Wechsel des Geschicks nicht berührt wird, sondern stets die Segel dem neuen Winde zu aufspannt. Bis zuletzt bleibt er sich selbst treu und geht trotzend unter, sein Leben bejahend und seinen Wahlspruch auf den Lippen „König und Ruhm und Vaterland und Liebe!"

Doch nichts hab ich getan, weshalb
Ich Reue spürte! Alles, was ich tat,
Gefällt mir! Nicht bedarf ich Bess'rung,
Denn mit mir selbst bin ich gar sehr zufrieden![42])

Don Juan ist eine sehr lebendige und lebenswahre Gestalt, wenn auch nicht, wie Grabbe selbstzufrieden urteilte: „ein Charakter, wie er vielleicht seit Shakespeare und Cervantes nicht geschrieben worden."[40])

Faust aber ist keine so geschlossene Verkörperung des anderen Extrems und bleibt etwas im Schatten seines lebensvolleren Partners. Grabbe muß selbst die Mängel dieser Gestalt empfunden haben, denn er verteidigt seinen Faust gegen den Vorwurf, daß er zu sehr im Hintergrund stehe, er sei bewußt so angelegt. „Es ist kein Goethischer, in allen Farben der Lyrik glänzender und deshalb ungeachtet seiner Charakterschwäche so anziehender Faust, — aber der Faust, welcher in den Tiefen der Gedanken und der Welt zuhause ist."[40]) Wieder wird die übersinnliche Natur Fausts betont, aber diese Verteidigung kann nicht darüber hinwegtäuschen, daß in der Charakterzeichnung ein Bruch vorhanden ist. Zu Beginn wird die metaphysische Grundhaltung, der unendliche Erkenntnisdrang des im Tiefsten unbefriedigten kühnen Suchers sehr gut herausgearbeitet.

Wer hat gestrebt wie ich? Wo ist der Pfad
Der Kunst, der Wissenschaft, den ich nicht schritt?
Weit ferner, kühner (ohne Rühmens darf
Ich's sagen) drang ich darauf fort als all
Die Herren — — — — — — —[43])

Auch er ist an dem tragischen Wendepunkt des faustischen Menschen angelangt, an der Schranke der schmerzlichen Erkenntnis von der Begrenztheit menschlichen Wissens. Vergeblich ringt Faust um die Ver-

[42]) Chr. Grabbe a.a.O. S. 224.
[43]) Chr. Grabbe a.a.O. S. 151.

söhnung von Glauben und Wissen. Vergebens auch verließ er den engen Raum des Vaterlandes, um in der ewigen Roma mit ihrer großen Vergangenheit neuen Aufschluß zu gewinnen. Sein unstillbarer Wahrheitsdurst treibt ihn weiter, auch dieser Faust nimmt seine Zuflucht zur Hölle. Der Pakt hat in erster Linie die Befriedigung des Erkenntnisdranges zum Gegenstande:

— — — — — Dafür aber fordr' ich
Die ganze Kraft, die dir als Cherub einwohnt,
Fordr' ich, daß du mit deinen mächt'gen Flügeln
Mich von der Wissens Grenzen zu dem Reich
Des Glaubens, von dem Anfang zu dem Ende
Hinüber suchst zu tragen, — daß du Welt und Menschen,
Ihr Dasein, ihren Zweck mir hilfst enträtseln; —[44])

Wesentlich aber für Grabbes Auffassung des Faustproblems ist die zweite Hälfte des Paktes. Der Teufel soll ihm den Weg zeigen, auf dem er „Ruh' und Glück hätt' finden k ö n n e n !"[45]) Diese Forderung offenbart Fausts Hybris und schließt sein tragisches Schicksal ein. In titanischer Überheblichkeit überschreitet er mit dem Teufelsbündnis die Grenzen menschlichen Seins und erhebt sich zum Übermenschen, der nun mit übernatürlichen Mitteln sein Ziel zu erreichen sucht. Unmittelbar vor dem Erscheinen des Teufels weist Faust auf die bevorstehende entscheidende Wandlung hin.

— — — — — — — — — Sie hat
Geschlagen, meine letzte unter Menschen
Menschlich verlebte Stunde![46])

So bildet Fausts Zauberkraft das Gegenstück zu Don Juans Schönheit und Liebenswürdigkeit. Fausts übermenschliches Wesen offenbart sich gleich in der ersten Forderung, in die Tiefe der Hölle zu dringen und die unermeßliche Weite des Himmels zu durchmessen, um seinen Erkenntnisdrang zu befriedigen.[47]) Als auch diese Weltfahrt seinem Suchen nicht Erfüllung zu geben vermag, und er die Ohnmacht des Teufels, ihm die letzten Rätsel zu lösen, erkennt, gibt Faust sein Erkenntnisstreben kurzerhand auf und will ihn zu magischen Kunststücken gebrauchen, um den Vertrag auszunützen. Hier liegt ein Bruch in der Grabbeschen Faustgestalt, in dieser Preisgabe des eigenen Wesens, durch die er in der Folge eine leichte Beute für die Verführung des Teufels wird. Als dieser durch das Bildnis der Donna Anna die Sinnenlust in ihm zu wecken sucht, versinkt für Faust alles andere; von leidenschaftlicher Liebesglut überwältigt, kennt er nur noch ein Ziel, ihre Liebe zu erringen. Damit mündet Fausts Entwicklung in die Don

[44]) Chr. Grabbe a.a.O. S. 158/9.
[45]) Chr. Grabbe a.a.O. S. 159.
[46]) Chr. Grabbe a.a.O. S. 156/7.
[47]) Dies Motiv der Weltallfahrt ist im Keim schon im Volksbuch enthalten und wird in späteren Faustdichtungen wachsende Bedeutung gewinnen.

Juanhandlung ein. Durch seine übermenschliche Zauberkraft verfährt Faust noch ungehemmter als Don Juan; er entführt Donna Anna in ein Zauberschloß auf dem Gipfel des Mont Blanc, tötet sein Weib und schließlich die Geliebte selbst, als er auf keine Weise, auch nicht durch Gewalt ihre Gegenliebe erzwingen kann. Damit hat Faust sich aber selbst im Innersten getroffen. Er erkennt seinen Irrweg, daß der Bund mit der Hölle, seine Übermenschlichkeit seinem wahren Glück im Wege stand — Mephisto hat so die eine Aufgabe des Paktes erfüllt — und sieht nun auch die Notwendigkeit der Selbstbeschränkung ein. Freiwillig gibt er sich vor der Zeit dem Teufel hin, da sein Leben den Inhalt verloren hat.

So steckt auch in dieser Faustgestalt ein Stück Don Juan, und es scheint auf den ersten Blick, als ob sich in der Gestaltung die ursprüngliche Polarität der Helden in eine weitgehende Parallelität gewandet habe, als ob zwei Don Juangestalten um das gleiche Ziel ihrer Liebe kämpften. Aber gerade in der Form ihrer Liebe offenbart sich die Polarität ihres Wesens: bloße Sinnlichkeit und übersinnliche kosmische Liebe prallen aufeinander. Für Don Juan ist die Liebe nur der Weg zur Befriedigung seines Genußverlangens, seines ästhetischen Empfindens. Sie richtet sich auf jede Frauenschönheit, gleichviel ob Herrin oder Dienerin. Die Eroberung der Donna Anna bedeutet ihm nur ein Glied in der langen Kette seiner Liebesabenteuer. Auch in Faust erwacht zuerst sinnliche Liebesglut, aber seine Liebe erhebt sich in eine höhere Sphäre und ist von ganz anderer Dynamik. Er empfindet die schöpferische Kraft der Liebe, die sein ganzes Leben umgestaltet.

Lieb' ist die einz'ge schöpferische Allmacht![48])

Die ganze Schöpfung soll seiner Liebe dienen.

Nur
Den K l e i d s a u m der Geliebten zu umglänzen,
Reiß' ich Fixsterne los von ihren Sitzen,
Zu Weibesdienern sie erniedrigend![49])

Fausts rasende Liebesleidenschaft ist nur eine neue Form des faustischen Unendlichkeitsstrebens, sie hat einen durchaus übersinnlichen, übermenschlichen, eben wahrhaft kosmischen Charakter. Die Liebe wird zum Inhalt seines Lebens. Da er die Erfüllung nicht erreichen kann und die Geliebte selbst vernichtet, wirft er auch das für ihn sinnlos gewordene Leben hin.

Der Wesensunterschied ihrer Liebe offenbart somit den eigentlichen Gegensatz der Charaktere, der im Dynamischen liegt. Mensch und Übermensch stehen sich in Don Juan und Faust gegenüber.

---

[48]) Chr. Grabbe a.a.O. S 192.
[49]) Chr. Grabbe a.a.O. S. 182.

Don Juan: — — — — — Wozu übermenschlich,
Wenn du ein Mensch bleibst?

Faust: — — — — — Wozu Mensch,
Wenn du nach Übermenschlichem nicht
strebst?[50])

Don Juan bleibt im Bereich der dem Menschen gesetzten Grenzen, wenn er es auch bis zum letzten ausschreitet. Faust dagegen reißt die dem menschlichen Sein gegebenen Schranken nieder, er ist absolut in jeglichem Streben; da er seinen Wissensdurst mit menschlichen Mitteln nicht zu befriedigen vermag, paktiert er mit der Hölle, um sein Ziel zu erreichen. Die Liebe weckt in ihm „urgeborne Kraft,“[51]) rücksichtslos strebt er nach Erfüllung, um die Geliebte zuletzt selbst zu töten.

— — — — Was ich wünsche, muß ich haben oder
Ich schlag's zu Trümmern![52])

Diese übermenschliche Absolutheit von Grabbes Faust, läßt den geistigen Ursprung dieser Dichtung erkennen, in ihr hat noch einmal das Titanentum der Sturm und Drang-Zeit Gestalt gewonnen, allerdings epigonenhaft übersteigert und verzerrt — zum Teil ist Faust auch ein Spiegelbild von des Dichters eigenem zerrissenen Wesen —. Das zeigt sich am deutlichsten in dem ganz allein stehenden Verhältnis Fausts zum Teufel: er weist ihn unbedingt in seine Rolle als Knecht zurück, erniedrigt ihn auf jede Weise und läßt ihn sogar durch seine eigenen Höllengeister in schrecklicher Weise züchtigen, als er seine Pläne durchkreuzt. Für diesen himmelstürmenden Titanen liegt der Erlösungsgedanke außerhalb aller Möglichkeit. Faust lädt tragische Schuld auf sich durch seine Erhebung zum Übermenschen. Er scheitert und zieht die für ihn einzig mögliche Konsequenz, trotzend geht dieser Faust unter, um „von Ewigkeit zu Ewigkeit“ mit den Mächten der Finsternis zu ringen. Grabbe hat noch einmal die Tragödie des Übermenschen gestaltet.

So rückt die Auffassung des Faustproblems und der Faustgestalt selbst Grabbes Werk an die Seite der Faustdichtungen des Sturm und Drang, während die stoffliche Gestaltung verschiedene Einflüsse erkennen läßt,[53]) denen hier im einzelnen nicht nachgegangen werden kann. Auffallend ist, daß Grabbe, vielleicht unbewußt, sehr stark unter dem Einfluß von Goethes „Faust“ steht, es finden sich mehrfach direkte Berührungen. Im ganzen gesehen, leidet Grabbes Dichtung unter dem Übergewicht des spekulativen Elementes. Auch die Exposition ist verunglückt, da sie die beiden Handlungen nebeneinander entwickelt, ohne

[50]) Chr. Grabbe a.a.O. S. 200.
[51]) Chr. Grabbe a.a.O. S. 195.
[52]) Chr Grabbe a.a.O. S. 208.
[53]) Volkstradition, Maler Müller, Klinger, Klingemann, Schöne, Byron (Manfred, Kain).

eine innere Verbindung zu schaffen. Aber trotz aller Mängel spürt man wirklich dichterische Kraft hinter dem Ganzen. Grabbes „Don Juan und Faust“ stellt die erste nachgoethische Faustdichtung dar, die eine schöpferische Auseinandersetzung mit dem ersten Teile und der auch in diesem schon sichtbaren Erlösungsidee unternimmt; es ist die letzte große Reaktion des Sturm und Drang-Geistes, die Goethe trotzend, den alten tragischen Ausgang erneuert.

Mit Grabbe ist der erste kurze Zeitraum der Betrachtung abgeschlossen. Wir sind bei dem Jahre 1832 angelangt, das den lang erwarteten zweiten Teil der Goethischen Faustdichtung brachte. Er übte durch die allgemeine Ablehnung, die er erfuhr, einen sehr viel stärkeren Einfluß aus, denn er zwang immer von neuem zur Auseinandersetzung und entfesselte so die große Flut der nachgoethischen Faustdichtungen.

Die Faustdichtungen nach Goethe von 1832 bis 1890.

Zunächst soll gezeigt werden, daß sich auch noch nach dem Erscheinen des zweiten Teiles andere Einflüsse neben Goethes Dichtung geltend machten. Die Nachwirkung der Faustbearbeitungen des Sturm und Drang klingt ab und wird abgelöst durch einen erneuten starken Einfluß der Volkstradition als Auswirkung der Romantik. Der von ihr geweckte historische Sinn fordert Achtung vor der alten Überlieferung, vor allem aber hat die Romantik, die das Sagengut unseres Volkes der Vergessenheit entriß und neu belebte, auch die alte Faustsage und das Puppenspiel vom Doktor Faust erneuert und das Interesse wieder auf die historische Faustgestalt gelenkt.

Aus dieser Zeitströmung ist das romantische Epos „Faustus“ von Ludwig Bechstein,[1]) dem Thüringischen Märchenerzähler, hervorgegangen, 1833 erschienen, das eine sehr poetische Neugestaltung des Volksgutes darstellt. Im Prolog weist Bechstein auf seine Quelle hin und wehrt sich gegen eine Vergleichung seines Werkes mit Goethes „Faust“.

> Für alle rauscht der Zauberhain der Geister,
> Und allen quillt der Wunderborn der Sage,
> Draus einer zagend schöpft, der andre dreister.

Diese Zeilen kennzeichnen die romantische Atmosphäre, in die das Ganze getaucht ist. Die altdeutsche und nordische Sagenwelt wird wieder lebendig. Faust ist der mächtige Zauberer und Nekromant, der große Magus der Volkssage. In einem epischen Zyklus von achtundvierzig Abschnitten im Gewande der altdeutschen Nibelungenstrophe werden in größter Ausführlichkeit alle Abenteuer und Zauberkunst-

[1]) L. Bechstein: Faustus. Ein Gedicht. Leipzig 1833.

stücke Fausts in enger Anlehnung an die Volkstradition erzählt. Jede tiefere Problemstellung fehlt, auch die Faustgestalt ist sehr abgeschwächt und entbehrt aller Größe. Zu betonen ist, daß Bechstein, obwohl er dem Volksbuche folgt, es nicht beim Untergang Fausts bewenden läßt, in einem angefügten Epilog wird dieser durch die Poesie gerettet, ihr Nachruhm hält seinen Namen lebendig, ein Zeichen dafür, wie stark sich die Erlösungstendenz schon durchgesetzt hat. Auch die Verteidigungsstellung, die Bechstein trotz seiner ganz anders gerichteten Einstellung zu Goethes Werk einnimmt, ist wieder ein Kriterium für die überragende Stellung, die Goethes „Faust" inzwischen gewonnen hat.

Auf die gleiche Linie mit Bechstein gehört das allerdings viel später erschienene Tanzpoem „Der Doktor Faust" von Heinrich Heine, 1847 auf Veranlassung Lumley's, des Direktors des königlichen Theaters in London als Libretto für ein Ballet geschrieben und 1851 veröffentlicht.[2]) Diese Faustbearbeitung soll eine Erneuerung des Puppenspiels oder Volksschauspiels aus dem wahren Geiste der Volkstradition darstellen. Heine gehört im Gegensatz zu Bechstein in die Reihe derer, die gegen Goethes „Faust" Front machen und den zweiten Teil und die Erlösungsidee überhaupt verwerfen, hier also von der Volksdichtung her. Im Briefe an Lumley stellt Heine sich als Verteidiger des mißbrauchten Volksgeistes hin und geht zum Angriff gegen Goethe über, der mit seiner Dichtung den Geist der Volkssage verletzt habe. Heine hat sein Tanzpoem in bewußter Rivalität zu „dem großen Wolfgang Goethe" geschaffen, er kritisiert sehr scharf dessen freie Gestaltung und weist den Erlösungsgedanken als unvereinbar mit dem Geist der Volkssage zurück. Im Hinblick auf Heines eigne Bearbeitung des Fauststoffes erhebt sich aber die Frage, wie denn die Form des Ballettes mit dem tragischen, düsteren Geiste der Faustsage vereinbar sei?[3]) Heine glaubt auch hierin der Volksüberlieferung zu folgen. Der Teufel sei ein großer Tanzkünstler und habe oft die Tanzkunst benutzt, um fromme Seelen zu verführen. Der Volkssage hat Heine auch entnommen, daß der Teufel „sich am liebsten in ein schönes Frauenzimmer verwandelt",[4]) um die Menschen am besten zu verlocken. Daher läßt

[2]) Heinrich Heine: Der Doktor Faust. Ein Tanzpoem. Hamburg 1851.

[3]) Schon vor Heine ist der Fauststoff wiederholt als Pantomime und in Ballettform gespielt worden. Um nur einige Beispiele zu erwähnen: In Wien wurde zu Beginn des 18. Jhd. der Doktor Faust aufgeführt „nach deutscher Comedien- Engelländischer Pantominien- und Italiänischer Music-Art eingerichtet", worin der Hanswurst eine große Rolle spielte. In Leipzig wurde 1810 ein Faustballett von L. Ruth aufgeführt, eine Mischung von Motiven aus dem Puppenspiel und den Dichtungen von Weidmann und den Stürmern und Drängern. In Dänemark wurde in Goethes Todesjahr ein Ballett von Bournouville aufgeführt, das Goethes „Faust" in Ballettform darstellte, nur mit verändertem Schluß. Alle diese Ballette entbehren jedes tieferen Gehaltes, sie enthalten keinen durchstehenden Grundgedanken. Im Vergleich damit steht Heines Tanzpoem auf einer sehr viel höheren Stufe.

[4]) H. Heine: a.a.O. S. 85.

auch er den Teufel in weiblicher Gestalt als Mephistophela auftreten, ein echt Heinescher Gedanke, den er jedoch nicht wirklich ausgewertet hat. Zuzugeben ist dem Dichter, daß er in seinem Ballett tatsächlich „das Wesentlichste der alten Sage vom Doktor Faustus“[5]) zu einem dramatischen Ganzen verknüpft hat: die Beschwörung, Faust am Herzogshofe, die Helenaepisode und Fausts Untergang. Aber die Treue im Stofflichen kann doch nicht darüber hinweg täuschen, daß Heines Tanzpoem dem Geiste der Volkssage in keiner Weise gerecht wird. Einmal hat Heine die Faustgestalt selbst ihres eigentlichen Wesens entkleidet, im ganzen Werke handelt es sich nur um die Befriedigung von Fausts Genußstreben. Andererseits ist das Ganze zu sehr mit Ideengehalt belastet, denn Heine legt seiner Faustbearbeitung den großen Gegensatz der romantischen Schule, den Gegensatz von Nazarener- und Hellenentum zugrunde. Diese Grundidee verleiht dem Werke einen gewissen Wert, widerspricht aber dem schlichten Geiste der Volkssage nicht weniger als die ganze Ballettform. Die Herleitung ihrer Berechtigung aus der Volksüberlieferung ist sehr gewaltsam, vor allem entspricht sie in der Überladenheit mit opernhaften Effekten keineswegs „der inneren Seele“ der Volkssage und dem Ernst des Stoffes.[6]) Abgesehen von Heines sonstiger geistiger Haltung zeigt diese Faustbearbeitung selbst am besten, daß er keineswegs berechtigt war, sich als Sachwalter des Volksgeistes aufzuspielen. Erstaunlicherweise läßt sich bei Heine trotz der scharfen Ablehnung der Goethischen Dichtung eine ziemlich weitgehende Beeinflussung durch Goethes „Faust“ feststellen: im Hexensabbat des dritten Aktes und in der „heroischen Pastorelle“, in der Helena als Königin von Sparta auftritt, vor allem ist die ganze Ballettform wohl aus dem Einfluß des zweiten Teiles herzuleiten. Der Schluß des fünften Aktes klingt sehr stark an das Grillparzersche Lebensideal an. So ist dieses Ballett, das Heine als eine seiner „hochpoetischsten Produktionen“ bezeichnete, eine für die Zeitstimmung und für Heine selbst charakteristische und aufschlußreiche Bearbeitung des Fauststoffes, die aber die Tendenz, den Geist der Faustsage getreu wiederzugeben, durchaus nicht erfüllt.

Während in Grabbes Faustdichtung zum letzten Male der Geist des Sturm und Drang zum Durchbruch kam und gegen Goethes Erlösungsidee aufbegehrte, handelt es sich also bei Heine um den Versuch einer Wiederbelebung der Volkstradition, die den Untergang des Teufelsbündners forderte. Zu diesen beiden tragischen Gestaltungen des Faustproblems gesellen sich noch einige andere, bei denen auch diese von der Romantik wiedergeweckte Achtung vor der ehrwürdigen Volksüberlieferung mitschwingt, die aber in erster Linie aus der stark gewandelten Lebensstimmung die Erlösung Fausts ablehnen. Die optimistische Lebenshaltung der Aufklärung, wie sie sich in den Faustplänen eines

[5]) H. Heine: a.a.O. S. 56.

[6]) Ganz abgesehen davon, daß das Lebensproblem titanischen Menschentums überhaupt nicht als Ballett zu bewältigen ist.

Lessing offenbarte, und der klassischen Humanitätsidee, die in Goethes „Faust" ihren höchsten Ausdruck fand, ist in einen stark ausgeprägten Pessimismus umgeschlagen. Weltschmerz, Lebensekel, innere Haltlosigkeit, das sind die Grundzüge der Faustgestalten, die in der Zeit von etwa 1825 bis 1850 geschaffen wurden. Fausts Untergang, der bei Grabbe noch einmal durch seine übermenschliche Überhebung veranlaßt wurde, ist in diesen Dichtungen die notwendige Folge seiner inneren Schwäche und der Ausfluß der pessimistischen Grundhaltung des Dichters. Das große Vorbild dieser Gestaltungen ist Byron's „Manfred", der schon auf Grabbes „Don Juan und Faust" von Einfluß war und besonders auf Lenaus Faustdichtung eingewirkt hat.

Lenaus Faustgedicht[7]) ist auch im Gegensatz zu Goethes „Faust", aber nicht in bewußter Rivalität entstanden wie Grabbes Werk. Lenau verficht nur wie so viele Faustdichter die Allgemeingültigkeit des Faustproblems und das Recht, den schon gestalteten Stoff der eigenen seelischen und geistigen Haltung gemäß neu zu formen. „Faust ist zwar von Goethe geschrieben, aber deshalb kein Monopol Goethes, von dem jeder andere ausgeschlossen wäre. Dieser Faust ist Gemeingut der Menschheit."[8]) Lenau hatte schon 1823, im gleichen Jahre wie Grabbe, den Plan zu einer Faustdichtung gefaßt, aber erst 1833, nach dem Erscheinen des zweiten Teiles mit der Gestaltung begonnen. Im April 1835 erschien ein Fragment der Dichtung in seinem Frühlingsalmanach, 1836 kam die erste Buchausgabe heraus, 1840 folgte die zweite veränderte Fassung.

Für Lenau ist der Faststoff das Gefäß seiner Weltanschauungskämpfe. Daraus folgt der ausgesprochen philosophische und zugleich stark persönliche Charakter dieses Werkes, das tiefe Aufschlüsse über das Wesen seines Dichters gibt und auch bis ins einzelne biographisch ausgedeutet werden kann. Lenaus Konzeption wurzelt im eigenen seelischen Erleben: Er hatte den gleichen Grundkonflikt durchlebt wie sein Faust, doch zog ihn in erster Linie die Mephistogestalt an. In dem oben zitierten Brief an Kerner vom 27. November 1833 heißt es: „Da hab ich denn endlich einen Kerl gefunden, auf den ich meinen ganzen Höllenstoff ablagern kann."[8]) In diesem Ausgangspunkt der Konzeption deutet sich schon die tragische Grundauffassung an. Wieder wird der Erlösungsgedanke verworfen[9]) und Faust dem Untergang zugeführt, und zwar, wie oben angedeutet, aus einer pessimistischen Lebensstimmung, die die seelische Basis dieser Dichtung bildet. Lenau, der an sich selbst die zerstörende Wirkung des Zweifels erfahren hatte, gestaltet in seinem Faust die Tragik des Zweiflers und Wahrheitssuchers, die

[7]) Nic. Lenau: Faust. Ein Gedicht. Stuttg. Tübingen 1836. Ausg. E. Castle. Leipzig 1910/23 Bd. II. 1911. S. 1/123.

[8]) N. Lenau: a.a.O. III S. 243/4.

[9]) Lenau setzt sich nicht theoretisch mit Goethe auseinander, er formuliert nur einmal eine ganz allgemein gehaltene Ablehnung: „Darum hätte Goethe nach meiner Ansicht seinen Faust nicht retten sollen." (Brief an Joh. Georg Aug. Hartmann v. 18. Juni 1835.)

selbstvernichtende Wirkung des Erkenntnisdranges, der Zweifel ist die bewegende Kraft dieser Dichtung.[10]) Der absolute Wissensdurst ist eine gefährliche, verwerfliche Selbstüberhebung des Menschen, der damit die ihm von Gott gesetzten Schranken zu überschreiten strebt. Der erwachende Wahrheitsdrang hebt die schlichte Gläubigkeit auf und zerstört allmählich den Seelenfrieden. Nach vergeblichem Suchen und Forschen in den verschiedenen Bereichen der Wissenschaft führt er zu pessimistischem Skeptizismus, zu frevelnder Selbstüberhebung und schließlich zur Selbstvernichtung.

So tritt uns der Lenausche Faust zu Beginn entgegen, von Zweifelsqualen zerrissen, vom Glauben gelöst, enttäuscht von der Wissenschaft. Lenau gestaltet die echt faustische Situation des von Unendlichkeitssehnsucht erfüllten Menschen, der an der endlichen Begrenztheit des Menschen leidet und sie um jeden Preis zu überwinden trachtet.

> Ich kann mich nicht vom heißen Wunsche trennen,
> Den schöpferischen Urgeist zu erkennen,
> Mein innerst Wesen ist darauf gestellt,
> In meiner ewigen Wurzel mich zu fassen;
> Doch ist's versagt, und Sehnsucht wird zum Hassen,
> Daß mich die Endlichkeit gefangen hält.[11])

Aber der nach Erkenntnis des Absoluten Strebende ist schon von der Macht der Hölle umgarnt, symbolisch dadurch angedeutet, daß Mephistopheles sich Faust vor der Beschwörung in verschiedener Gestalt nähert, sobald dieser den Wunsch nach letzter Erkenntnis ausspricht, und ihn auf den Weg des Verderbens zu locken sucht. Mephistopheles deutet ihm die einzige Möglichkeit an, den unbezähmbaren Wahrheitsdurst zu befriedigen: der Weg zur Wahrheit führt durch die Schuld. Fausts tragische Schuld liegt darin, daß er diesen Einflüsterungen des Bösen erliegt. Den einzigen Weg zur Rettung und zum wirklichen Seelenfrieden, die Überwindung der stolzen Selbstüberhebung durch die Rückkehr zu gläubiger Demut, die allein dem Menschen ziemt, verwirft Faust. Er vollzieht den Paktschluß und verbrennt die Bibel, damit hat er sich endgültig von Gott gelöst und seinen Untergang besiegelt; um so mehr, als dieser Faust als schwache, innerlich zerrissene Natur gezeichnet ist, die sich wohl vorübergehend gegen Mephistopheles empört, aber nicht die innere Kraft aufbringt, sich völlig von ihm zu lösen.

---

[10]) Hierin berührt sich Lenau mit Chamisso, der in seiner lyrischen Faustszene vom Jahre 1803 ebenfalls den Zweifler zum Untergang führt aus einer tief pessimistischen Grundhaltung. Er verwirft das unbeirrte, die Schranken menschlichen Seins überflügelnde Wahrheitsstreben als sündhafte Selbstüberhebung des Menschen, der sich an Glauben und Hoffnung genügen lassen muß. Sein Faust ist der reine Wahrheitssucher, der in letzter Verzweiflung durch den Teufelspakt Erfüllung seines Strebens zu finden hofft und schließlich der Verlockung zum Selbstmord folgt, um im Tode die Wahrheit zu finden, und so in Selbstverblendung zugrunde geht.

[11]) Castle II S. 11.

So hat in diesem Werke der Teufel von Anfang an die führende Rolle, das göttliche Prinzip tritt völlig zurück. Mephistopheles ist auch die einheitlichste Gestalt der Dichtung, die von ihrem Schöpfer sichtlich mit besonderer Vorliebe geschaffen wurde. In vielen Zügen ist er Goethes Gestalt verwandt, nur fehlt das humoristische Element. Er ist wesentlich satanischer gezeichnet und weist damit auf Byron's Luzifer als zweites Vorbild hin. Auch dieser Mephistopheles verkörpert den negativen Geist, den niederziehenden Trieb der menschlichen Natur, der aber nach Lenaus pessimistischer Anschauung viel gefährlicher werden kann als nach Goethes zuversichtlichem Glauben an die unbeirrbare Sicherheit der göttlichen Natur des Menschen, an den letztlichen Sieg des guten Prinzips. Mephistopheles ist bei Lenau auch nicht ein notwendiges, von Gott gewolltes Element der göttlichen Schöpfung, sondern er ist der böse Dämon, der sich zum „Gegenschöpfer" Gottes erheben will. Da von vorn herein das Schwergewicht der Dichtung auf seiner Seite liegt, hat Mephistopheles auch Faust gegenüber eine andere, überlegene Haltung. Er erscheint nicht mehr als der dem Streben Fausts dienstbar gemachte Geist, der ihn mit listenreichen Verführungskünsten vom rechten Wege abzuziehen und der Hölle zuzuführen sucht; er braucht Faust nur in seinem Erkenntnisdrang zu bestärken, der ihm mehr und mehr den inneren Halt raubt, und ihn tief in die Wirrsal des Lebens zu führen, in der der Haltlose untergeht. Mephistopheles folgt von Anfang an einem wohl durchdachten Plane: nachdem er ihm vor der Beschwörung das Leben rettete und seinen Wissensdurst neu anfachte, als Faust an der Erkenntnismöglichkeit des Menschen überhaupt verzweifeln wollte, hat der Teufel Faust durch den Pakt und das Verbrennen der Bibel von Gott gelöst. In der weiteren Entwicklung will er ihn durch Sinnengenuß, der Faust in Schuld verstrickt und schließlich zum Morde führt, der Natur entfremden und in der Schöpfung isolieren, von „jeder Friedensmacht" getrennt, soll Faust selbst in Verzweiflung sein Leben enden und so endgültig der Hölle verfallen.

Nach diesem Schema vollzieht sich in reich bewegter Handlung die Entwicklung Fausts in lose aneinander gereihten Lebensbildern, die die wesentlichsten Phasen verdeutlichen. Durch die Verführung einer Nonne und der Braut auf einem ländlichen Hochzeitsfest verletzt Faust die Naturgesetze. In der reinen Liebe zu der Königstochter Maria scheint sich noch einmal eine Erhebung aus dem wüsten Leben der Sinnenlust und eine Rettung anzubahnen. Mephistopheles aber reizt ihn zum Mord ihres Bräutigams. Durch diese Untat wird Faust völlig der Natur entfremdet und aus der Einheit der Schöpfung ausgeschlossen. Weltschmerz und Lebensekel überwältigen ihn, Mephistopheles weckt zugleich vertragsmäßig sein Gewissen und vertieft damit noch den inneren Zwiespalt. Doch trotzig verschließt Faust sein Herz der erlösenden Reue, seine tiefe innere Zerissenheit führt ihn zu einer ganz pessimistischen, skeptischen Weltanschauung, die ihm aber keinen neuen Halt

bietet und den ersehnten Seelenfrieden nicht verschaffen kann. Er vermag auch nicht dem Bösen zu widerstehen und zerbricht schließlich am Leben. Nur vorübergehend erhebt er sich zu prometheischem Gottestrotz. Das letzte Bild zeigt uns Faust einsam am Meeresstrand, Rückschau über sein Leben haltend. Er wird hin und her gerissen zwischen wahnwitziger Überheblichkeit und dem Anspruch der Gottgleichheit und der heißen Sehnsucht, wieder in die Einheit der Schöpfung einzugehen.

Ich habe Gottes mich entschlagen
Und der Natur, in stolzem Hassen,
Mich in mir selbst wollt' ich zusammenfassen;
O Wahn! ich kann es nicht ertragen.
Mein Ich, das hohle, finstre, karge,
Umschauert mich gleich einem Sarge.

Ich habe nun gesprengt die dumpfe Haft,
Mit doppelt heißer Leidenschaft
Streck' ich die Arme wieder aus
Nach Gott und Welt aus meinem Totenhaus.
Nach Gott? — Doch nein — der Kummer ist es nur:
K ö n n t i c h v e r g e s s e n, d a ß i c h K r e a t u r!

So lang ich nicht allwaltend bin,
Wär ich viel lieber ganz dahin.[12])

Aber die Sehnsucht nach einem persönlichen Gott verklingt wieder. Wie von einem Wahne überkommen, löst Faust sich auch noch von seinem Ichbewußtsein im Glauben, dadurch dem Teufel zu entrinnen. Er steigert sich so in dem Gefühl seiner Gottgleichheit, daß er seine reale Seinsform als bloßen Schein ansieht, den er durch den Selbstmord aufheben kann.

— — Ich bin mit Gott festinniglich
Verbunden und seit immerdar,
Mit ihm derselbe ganz und gar.
Und Faust ist nicht mein wahres Ich.[13])

Der forschende, sündigende Faust, der Teufelsbündner und der Teufel selbst sind nur „des Gottbewußtseins Trübung", „ein wirrer Traum."[13]) Faust sagt sich los vom Bund mit dem „Lügengeist" Mephistopheles, den „der Schein geschlossen mit dem Schein."[13])

Ich bin ein Traum mit Lust und Schuld und Schmerz
Und träume mir das Messer in das Herz![13])

Im Wahn, durch den Selbstmord sich vom Teufel zu lösen, geht Faust unter, Mephistopheles ist am Ziel.

---

[12]) Castle: II S. 119/20.
[13]) Castle: II S. 122.

Du warst von der Versöhnung nie so weit,
Als da du wolltest mit der fieberheißen
Verzweiflungstat vertilgen allen Streit,
Dich, Welt, und Gott in eins zusammenschweißen.
Da bist du in die Arme mir gesprungen,
Nun hab ich dich und halte dich umschlungen![14])

Wie grundverschieden ist diese innerlich haltlose Faustgestalt, die nur ein Spielball in der Hand des Bösen ist, von der Goethes oder auch von der Grabbes, mit der sie manche Züge teilt! Während sich die Entwicklung von Goethes Faust in aufsteigender Linie vollzieht bis zur höchsten Entfaltung seines Menschentums, verläuft sie bei Lenaus Faust steil abfallend bis zur endgültigen Selbstvernichtung, ein wie in Vorausahnung geschaffenes Bild der Lebenslinie des Dichters selbst. In diesem innerlich zerissenen Faust mit seiner pessimistischen und weltschmerzlichen Lebenshaltung, mit seinem vergeblichen Ringen um einen neuen inneren Halt, um Wiedergewinnung des Seelenfriedens, offenbart sich Lenau, in dem selbst faustisches Wesen lebte und kämpfte. Lenaus „Faust" ist eine ausgesprochene Bekenntnisdichtung, in der der Dichter tatsächlich seinen ganzen Höllenstoff abgelagert hat. Natürlich ist die Faustgestalt nicht bis zum letzten mit dem Dichter zu identifizieren. Dieses Werk ist ein Akt der Selbstbefreiung von den gefährlichen Trieben, die in ihm selbst schlummerten, eine Selbstbefreiung auch von dem übermächtig auf ihm lastenden Dämon, der ihn friedlos durch das Leben jagte.

Zum Schluß sei kurz der philosophische Gehalt der Dichtung umrissen, die Lenaus eigenes Ringen um eine neue Weltanschauung spiegelt. Nachdem er sich schon früh vom katholischen Glauben gelöst hatte, verfiel er bald einem pessimistischen Skeptizismus. In immer erneuten Anläufen suchte er in der Philosophie nach einer neuen Basis seines Denkens. Er glaubte, sie im Pantheismus, in der romantischen Naturphilosophie gefunden zu haben, die ihm aber auf die Dauer keine Befriedigung zu geben vermochte. Unter dem Einfluß der Schellingschen und Martensschen Philosophie und durch das entscheidende Erlebnis der Liebe zu Sophie Löwenthal gelangte er wieder zum Glauben an einen persönlichen Gott, zu einer theistischen Weltanschauung. Gerade diese entscheidende Wandlung deutet die Faustdichtung an, obwohl sie zu einer Zeit entstand, da Lenau in seiner weltanschaulichen Haltung noch durchaus schwankend war. Lenaus Faust ist im wesentlichen aus einer pantheistischen Grundanschauung aufgebaut — das Waldgespräch zeugt von dem starken Einfluß, den Lenau von Spinoza empfangen hat — und scheint eine Verherrlichung des Pantheismus darzustellen, aber die Schlußwendung zeigt, daß es sich um eine negative Wertung handelt, daß der Dichter gerade die Gefahren dieses Weges zeigen wollte und, indem er Faust dem Untergang preisgibt,

[14]) Castle: II S. 123.

für seine Person, zum positiven Gottesglauben zurückkehrt. So stellt Lenaus Faustdichtung die Vorstufe und den Durchgang zu den religiösen Epen „Savonarola" und den „Albigensern" dar.[15])

Betrachten wir Lenaus „Faust" im Hinblick auf sein Verhältnis zu Goethe und zu anderen Faustdichtungen, so ist festzustellen, daß Lenau in der Problemstellung wie in der Gestaltung des Stoffes von Goethe unabhängig ist. Auch er greift, wie andere Gegner der Erlösungsidee, auf die Volkstradition zurück und erneuert ihre tragische Auffassung des Problems aus eigenem Wesen und Erleben und aus der Zeitsituation. Charakteristisch ist die durchaus psychologische Behandlung des Problems und die mehr individuelle Gestaltung, die nicht den Anspruch auf Allgemeingültigkeit erheben kann wie Goethes „Faust". Lenau ringt in der Gestaltung des Faststoffes um seine eigene Lösung des metaphysischen Problems, dieses Werk erfüllt den Ruf der Romantiker nach Faustdichtungen als persönlichen Bekenntniswerken. Auch in der stofflichen Gestaltung geht Lenau durchaus eigene Wege, wenn er auch das Grundschema des alten Stoffkreises beibehält und u. a. ein deutlicher Einfluß Byrons festzustellen ist, mit dem sich Lenau in der pessimistischen Grundhaltung und der weltschmerzlichen Lebensstimmung berührt, die Eingangsszene deutet auf direkte Beeinflussung durch Byrons „Manfred" hin. Auch die Formgebung ist durchaus frei und persönlich, diese Faustdichtung stellt eine lose Abfolge epischer, dramatischer und lyrischer Partien dar, die nur durch die innere Folgerichtigkeit und die Selbstbezogenheit auf den Dichter zusammengehalten wird, der Grundcharakter der Dichtung ist durchaus lyrisch.

Die charakteristischen Züge dieser Dichtung, das Wiederaufnehmen der tragischen Lösung der Volksdichtung, die pessimistische Grundstimmung, die weltschmerzliche Lebenshaltung, die Unendlichkeitssehnsucht, die Naturbeseelung, die freie Form und die starke Musikalität der Dichtung, alles kennzeichnet Lenaus „Faust" als die ausgesprochene Faustdichtung der Romantik. Dieses Werk ist die bedeutendste der nachgoethischen Bearbeitungen des Faststoffes in der Tiefe des Gehaltes und der Kraft der dichterischen Gestaltung. Aus innerstem Müssen hat der Dichter den Faststoff gewählt, noch einmal ist die tragische Lösung des Faustproblems wirklich überzeugend gestaltet, da sie sich mit innerer Notwendigkeit aus der Wesensbestimmtheit und weltanschaulichen Haltung des Dichters ergibt.

Sichtlich unter Lenaus Einfluß steht eine ebenfalls von Goethe unabhängige Bearbeitung des Faustproblems, die eigenartige, düstere Faustdichtung von Woldemar Nürnberger „Josephus Faust",

---

[15]) Darauf hat Petersen sehr treffend hingewiesen in dem oben erwähnten Aufsatze (S. 484) und vorher C. Siegel in seinem Aufsatz über Lenaus „Faust" (Kantstudien XXI (1917).

in erster Auflage 1842 und in zweiter 1847 erschienen[16]). Es ist die erste größere poetische Arbeit des Dichters und Mediziners, der sich als Novellist unter dem Pseudonym M. Solitaire einen Namen gemacht hat. Sie zeugt von den schweren inneren Kämpfen des jungen Medizinstudenten und von seiner außerordentlich pessimistischen Lebensstimmung. Auch diese Dichtung lebt in der Atmosphäre der Faustsage und gestaltet den Untergang des Helden.

Faust, „der Anatom und Medicus" begegnet uns zuerst nachts im Turme eines alten Giebelhauses, in tiefes Brüten versenkt. Er ringt um die letzten Geheimnisse der Natur und ist von heißem Schmerze erfüllt über die Begrenztheit menschlichen Wissens. Im späteren Verlaufe der Dichtung wird im Rückblick die Zweiseelennatur auch dieser Faustgestalt entwickelt. Faust wird hin und her gerissen zwischen der Sehnsucht nach einem reichen, „rasch bewegten Leben"[17]) und hochmütigem Erkenntnisdrang, der übermenschliche Erkenntnis fordert, um sich in unaussprechlichem Triumph über die ganze Menschheit zu erheben und mit Gott eins zu werden. Diese übermenschliche Haltung steht jedoch nicht im Einklang mit Fausts im ganzen recht schwächlichem Wesen. In der Entwicklung, die er in der Dichtung selbst durchläuft, erhebt sich Faust nicht in titanischem Trotze gegen die Gottheit, er begnügt sich mit schmerzlichen Klagen über die Unbarmherzigkeit Gottes und über das schwere Geschick des Menschen, das übermächtig auf ihm lastet. Dem Verzweifelten naht sich Mephistopheles, der hier der finsteren Grundstimmung des Ganzen entsprechend rein satanisch, als „Höllenungeheuer" gestaltet ist, und bietet Faust seine Hilfe an. Dieser weist ihn zuerst zurück, da er sofort sein eigentliches Wesen erkennt, aber er erliegt sehr schnell seinen Einflüsterungen. Diese für Faust so entscheidende Episode ist in Zwielicht getaucht, der Inhalt des Paktes wird nicht bekanntgegeben.[18]) Der Erkenntnisdrang, der bisher Faust fast ausschließlich beseelte, wird abgelöst vom Genußstreben. Durch seinen teuflischen Begleiter, der hier im Gegensatz zu anderen Faustdichtungen den bloßen Genußtrieb verkörpert, wird Faust in den Wirbel sinnlichen Genusses gerissen und taumelt von einem Liebesabenteuer zum anderen, dieser Faust wandelt sich zum Don Juan. Charakteristisch für Nürnbergers Dichtung ist, daß sich das recht abenteuerliche Geschehen in einer wilden, romantischen Szenerie abspielt: Ruinen, Mondnächte in schauerlicher Waldeinsamkeit, furchtbare Unwetter, Geistererscheinungen usf., die ganze Atmosphäre ist mit Entsetzen und Grauen geladen bis zum Unerträglichen.

Faust vermag sich trotz seines Grauens über den Teufelsbund nicht wieder aus der höllischen Gewalt zu lösen; ohne ernsten Kampf erliegt

---

[16]) Woldemar Nürnberger (M. Solitaire): Josephus Faust. Ein Gedicht. 2. Ausg. Landsberg 1847.

[17]) W. Nürnberger: a.a.O. S. 90.

[18]) Es wird nur angedeutet, daß Faust sich auf Leben und Tod dem Satan ergeben habe.

er jeder neuen Verlockung. Nur ganz selten erwacht noch einmal Fausts Erkenntnisdrang. So beim Zusammentreffen mit der Seherin Manto, von der er neue Aufschlüsse und Offenbarungen erhofft, und doch überwältigt ihn auch bei ihrem Anblick die Sinnenglut, wieder wandelt sich der wissenshungrige Faust in den liebebegehrenden Don Juan. Eine wirkliche innere Entwicklung Fausts ist nicht gestaltet und lag wohl auch nicht im Sinne des Dichters, der seinen Helden von Anfang an auf die abschüssige Bahn führte und auf den Untergang des Teufelsbündners hinsteuerte. Zwei Ansätze zu einer Befreiung Fausts von Mephisto scheitern und verdeutlichen noch die pessimistische Grundhaltung des Dichters.

Nach langen Jahren wüsten und „gespenstischen Lebens" kehrt Faust in die Heimat zurück. In der Stille und Einsamkeit seines alten Wirkungsbereiches will er ausruhen von Haß und Liebe, „von dem bewegten, teuflich wilden Leben."[19]) Da taucht Mephisto auf und entfacht von neuem seine Sinnlichkeit, und wieder folgt ihm Faust, das „Kind schwachen Will'ns und wilder Sinn'!"[20]) ohne ernstlichen Widerstand. Später findet Faust noch einmal Zuflucht in einem Kloster, dessen weiser Abt ihm gütig zuspricht. Das religiöse Empfinden erwacht wieder in Faust und damit die Hoffnung auf die einstige Erlösung, er führt sogar mit Mephisto religiöse Gespräche.[21]) Aber auch diese Anbahnung einer Befreiung vom Teufel wird vereitelt. Mephisto weiß dem Todesmüden das rettende Elixier des Abtes zu entwinden und peitscht ihn durch einen Höllentrank zu neuem Genusse auf. Da erhebt sich Faust zum ersten Male in einem Verzweiflungsausbruch gegen Mephisto. Noch lebt in ihm die Sehnsucht nach einem höheren Dasein und das Bewußtsein von der Existenz Gottes, aber er wird immer weiter gerissen auf der abwärts führenden Bahn und durch Mordtat in neue Schuld verstrickt. Die Dichtung klingt seltsam und undeutlich aus. Faust taucht wieder auf als „blöder Krüppel" auf dem Armenbänklein im Gotteshause, an Leib und Seele gebrochen und von Seelenqualen zerrissen. Er wankt in die Winternacht hinaus und ruft vergeblich nach Mephisto, erschöpft bricht er zusammen. Dieser Faust wird also vom Teufel verlassen und muß nach dem Erlöschen seiner Genußgier die Qualen dieses elenden Lebens bis zum letzten auskosten. Nürnberger gestaltet Fausts Untergang schon im Diesseits, aber auch der endgültige tragische Ausgang ist der ganzen Anlage nach gewiß. Der verschwimmende Schluß entspricht durchaus dem Charakter der Dichtung, die oft

[19]) W. Nürnberger: a.a.O. S. 95.
[20]) W. Nürnberger: a.a.O. S. 96.
[21]) Dabei taucht ein neues Moment bei der Teufelsgestalt auf. Der Teufel zeigt sich zum ersten Male seiner Aufgabe überdrüssig und sehnt sich nach Tod und Frieden, er möchte die ganze Welt zerstören und Gott und sich selbst vernichten. Dieser hier noch rein satanisch aufgefaßte Zug findet sich in späteren Dichtungen wieder und steigert sich zu ausgesprochener Erlösungssehnsucht. In diesem Werke erklärt sich freilich Mephistos Verzweiflungsausbruch aus der armseligen Faustgestalt, mit der er sich herumplagen muß.

den Fortgang der Handlung im Unklaren läßt und in ein gespenstiges Zwielicht getaucht ist.

Diese Jugendarbeit Nürnbergers ist trotz sprachlicher Schönheiten und wirklich kraftvoller Partien recht uneinheitlich und zeigt noch unreife Züge. Und doch ist sie wesentlich in der Reihe der selbständigen Faustdichtungen durch ihre Problemstellung. Auch Nürnberger geht, wie wir sahen, von der ursprünglichen Faustgestalt aus. Sein übermenschlicher und egoistischer Erkenntnisdrang, sein Zweifel machten dem Teufel den Weg frei zu ihm. Des Glaubens bar, fehlt ihm der innere Halt der Hölle zu widerstehen. Trotz anfänglichen Widerstrebens ist er nur ein Spielball der höllischen Mächte,[22]) der dem unvermeidlichen Untergange zueilt, auch für diesen Faust gibt es keine Erlösung. Das Neue und Entscheidende dieser Dichtung liegt darin, daß Nürnberger die völlige Wandlung Fausts zur Don Juangestalt vollzieht. Sein Faust geht nicht unter als der große Zweifler oder als der titanische Wahrheitssucher, er scheitert auch nicht an seinem übermenschlichem Lebensdrange. Nürnberger gestaltet mit unbarmherziger Deutlichkeit und innerer Folgerichtigkeit den Untergang des Wollüstlings, seine körperliche und seelische Vernichtung hier im Diesseits. Damit hat der Dichter die schon in Lenaus Faustgedicht angelegte Umbiegung der Faustidee zum Don Juanproblem ins Extrem gesteigert. Zu betonen ist, daß auch diese Faustgestalt als schwacher, wankelmütiger Charakter konzipiert ist, zwar zeigt er noch echt faustische Züge, aber im ganzen stellt er doch nur ein schwaches Abbild seiner Vorgänger dar. In der weltschmerzlichen, pessimistischen Grundstimmung, die allerdings oft verzerrt und übersteigert wird, zeigt sich die innere Verwandschaft mit Lenau, der überhaupt stark auf diese Faustdichtung eingewirkt hat. Auch Nürnbergers Werk ist in vielem ein erschütterndes Selbstbekenntnis des jungen Dichters und Mediziners, der erste Ausdruck seiner pessimistischen Weltanschauung, die auch seinen späteren Dichtungen ihr besonderes Gepräge gibt und ihn immer wieder die abenteuerlichen, düsteren und grausigen Seiten des menschlichen Lebens gestalten ließ.

Dieser Gruppe pessimistischer Faustdichter gehört noch der Nachromantiker Ludwig Hermann Wolfram an, der seinen Namen zu dem seines großen Vorgängers wandelte: F. Marlow. Wenn er in seiner Faustdichtung vom Jahre 1839[23]) auch um eine neue Gestaltung des Erlösungsgedankens ringt, so teilt sein Werk doch entscheidende Motive und Anschauungen mit den eben besprochenen Dichtungen und wurzelt auch in der pessimistischen Lebenshaltung.

---

[22]) Dieser Faust beschwört den Teufel nicht und nutzt auch später das Bündnis nicht für sein Streben aus.

[23]) L. H. Wolfram (F. Marlow): Faust. Ein dramatisches Gedicht in drei Abschnitten. Leipzig 1839. Neu hrsg. von O. Neurath. Neudrucke literarhistorischer Seltenheiten Nr. 6 (hrsg. v. F. Zobeltitz) Berlin 1906.

Auch Wolfram ist unabhängig von Goethes „Faust", er weicht sehr stark von dem herkömmlichen Schema der Faustdichtungen ab und geht in der gedanklichen wie in der stofflichen Gestaltung durchaus eigene Wege. Wolframs Werk ist vielfach recht dunkel und so überladen mit literarischer und politischer Zeitsatire und mit polemischen Ausfällen, daß die eigentliche Handlung sehr überwuchert ist und der Blick vom wesentlichen abgelenkt wird. Dazu kommt der philosophische Ballast und der sehr komplizierte verschachtelte Aufbau, so daß sich schwer ein klarer Überblick gewinnen läßt. In unserem Zusammenhang soll nur versucht werden, die Behandlung des Faustproblems herauszulösen und zu werten.

Wolframs Faustdichtung ist in den Rahmen einer sehr scharfen und gehässigen Abrechnung mit den Jungdeutschen gestellt, die den deutschen Genius mordeten und die deutsche Poesie vernichteten. Der Dichter will mit seinem Werke einen kleinen Beitrag zu ihrer Erneuerung liefern, eine deutliche Berührung mit der Tendenz in Hoffmanns Fortsetzung. Wolfram deutet in der Vorrede den Weg seiner Dichtung an, der von der Natur mit ihrem zwiegesichtigen dämonischen Wesen ausgeht. Die Natur ist das nächtige Reich des Unbewußten, aus dem der Geist hervorgegangen ist, aber sie sucht ihn zu hemmen und wieder in die triebhafte Unbewußtheit zurückzuziehen. So ist alles Leben ein ewiger Widerstreit zwischen den geistigen und naturhaft dämonischen Mächten. Dieser Zwiespalt hebt sich erst in der Kunst, die die reinste Offenbarung des Geistes darstellt, zu einer höheren Synthese auf. Dieser menschliche Grundkonflikt, der nur eine etwas gewandelte Form des Zweiseelenproblems darstellt, wird von Wolfram in den Fauststoff getragen und bedingt seine Auffassung der Faustidee. Er führt seinen Helden durch die drei großen Reiche: Natur, Leben und Kunst. Zwei allegorische Gestalten begleiten Faust, neue Erscheinungsformen der alten Gegenspieler, des guten und bösen Geistes: der Strahlenritter, die Verkörperung des absoluten Geistes, die Faust immer wieder gegen die Macht der Finsternis beisteht, und der Teufel, die Verkörperung der dämonischen Naturgewalt, die in vielerlei Gestalt auftritt.

„Faust, der Zweifler", der trübsinnige Grübler wird in einer für die düstere Grundstimmung der ganzen Dichtung sehr bezeichnenden Szenerie eingeführt, auf dem Kirchhof, der ihm Symbol ist für die Welt und das Leben. Im Kampfe zwischen Glauben und Wissen ringt Faust mit den großen Lebensfragen und versinkt in immer tieferen Pessimismus, immer wieder stellt sich das unlösbare Problem des Lebens, das „grausam-gütige Naturgeheimnis". Geistererscheinungen suchen auf Faust einzuwirken, unter anderen taucht auch Hamlet, der wesensverwandte Geist auf, in den Faust um Aufschlüsse über das Jenseits dringt. Dabei wird Fausts innere Situation mit erschütternder Eindringlichkeit dargestellt, nur wieder in die besondere morbide Atmosphäre dieser Dichtung getaucht.

Mein Glaub' ist tot, in meines Wissens Kern
Nagt ekle Fäulnis; ja mein eigen Selbst
Mein Denken, das so kräftig war und frisch
Wird leis' beschlichen schon von der Verwesung.
So steh' ich, durch und durch verwesend Wesen
An fernen Jenseits schaudervollem Tor;[24])

Hamlet verweist Faust auf das Leben, das allein den Zweifel überwindet. Als Faust aber auf Offenbarungen besteht, enthüllt ihm Hamlet den Untergang des „menschlichen Gedankens“[25]), und der deutschen Poesie. Verzweifelt wehrt sich Faust gegen diese Erkenntnis, die ihm den letzten inneren Halt raubt, er verfällt ganz der dämonischen Naturgewalt.

Tiefnächtige Natur, mir graust vor dir!
So schlingst du Alles, Alles tief hinab
In deinen dunklen Rachen! — Traum, nur Traum! —
Mein Selbst verschlingst du, gräßliche Natur!
Mein Wesen ist auf ewig dir verfallen![26])

Auf einem unbewohnten Eilande im Stillen Ozean finden wir Faust in Schlaf versenkt wieder. In einer philosophischen Satire wird Herakleitos eingeführt als Verkünder des geistigen Prinzips in der Natur, der Faust den neuen Weg weisen soll.

Vorher schiebt sich aber eine Szenengruppe ein, die in einer Traumhandlung Fausts Verbindung mit der Hölle bringt. Faust trifft auf einer Wanderung mit einem Guckkastenmann, der ersten Verkörperung des Teufels, zusammen, der ihm die Entstehung der Welt zeigt. Da lernt Faust die andere Seite der Natur kennen, er schaut, wie sich der Geist aus der unbeseelten Natur erhebt und alles durchdringt. Diese Erkenntnis überwindet seinen trüben Pessimismus. Aber er vermag die Größe dieser Schau nicht zu ertragen und wird von neuem in den tiefsten Abgrund der Verzweiflung gestürzt. Wie der Erdgeist Goethes Faust zurückweist, so wird auch er von fernen Stimmen gehöhnt und als unwürdig verworfen, den tiefsten Kern der Natur zu schauen. Faust bricht, aller Hoffnungen beraubt, zusammen und verflucht sein bisheriges Leben, aber sein Erkenntnisstreben ist noch nicht völlig erloschen. Er ruft Dionysos, den Satan dieser Faustdichtung, der den Inbegriff der dämonischen Naturkraft darstellt, an und verschreibt sich ihm auf ewig. Faust steht also zwischen den beiden Welten des Geistes und der unbewußten Naturkraft, der Gottheit und des Teufels. Der Guckkastenmann ist fest überzeugt von seinem endgültigen Siege über Faust, den „Seelischgewordenen“, der dem Geiste aufsagte. Er enthüllt seinen Plan, der durchaus auf der Linie der vorigen Faustdichtungen liegt. Auch er will Faust, der schon dem Glauben abge-

[24]) L. H. Wolfram: a.a.O. S. 17.
[25]) L. H. Wolfram: a.a.O. S. 22.
[26]) L. H. Wolfram: a.a.O. S. 29.

schworen hat, durch Verführung zum Sinnengenuß zum völligen Untergang bringen.

Faust findet sich erwachend am einsamen Meeresstrande wieder in Gegenwart Herakleitos, der bald erkennt, daß der Gedanke in Faust ringt, daß dieser Jüngling ausersehen sei, den Geist aus der Gewalt der Natur zu befreien und zum Siege zu führen. Auch er weist ihn ins Leben als den einzigen Weg, seine Sendung zu erfüllen.

Wage zu leben, Jüngling![27])

Aber während Herakleitos Faust das Doppelwesen der Natur erläutert, wird dieser zu Stein, denn der Philosoph hat ihn unbemerkt in die Hölle geführt, „die jeglichen versteint, der noch die Fesseln trägt der seelischen Naturgewalt."[28]) Die Mächte des Bösen triumphieren. Dieser allegorische Schluß verdeutlicht, daß das böse, dämonische Wesen der Natur ganz Gewalt über Faust gewonnen hat. Herakleitos Versuch, ihn zu retten, scheitert, da er ihm sogleich das absolut geistige Prinzip entgegenstellt, das Faust noch nicht zu erfassen vermag. Ihm fehlt die Zwischenstufe des Lebens, die passive grüblerische Haltung muß durch die aktive des Kämpfers ersetzt werden, der im Dienste des Geistes den großen Kampf gegen die dämonische Urkraft der Natur aufnimmt.

So führt der zweite Teil der Dichtung Faust ins Leben. Wir treffen ihn zuerst in Rom, dem Schauplatz mehrerer nachgoethischer Faustdichtungen. Fremd und befangen steht er noch dem Leben gegenüber. Doch tut sich ihm in der Liebe ein neues Wunder auf, „Naturmysteriums innerstes Geheimnis,"[29]) das die Einheit von Leben und Natur, von Licht und Nachtgeist zu offenbaren scheint. Aber auch hier ereilt ihn der Fluch des Todes, der ihm überall entgegentritt. Als Faust die Geliebte umfängt, hält er einen Leichnam im Arm. Wolfram hat hier das alte Motiv des Volksbuches aufgenommen, daß der Teufel Faust durch ein dämonisches Wesen in der Gestalt der Helena verführt; nur daß Wolfram das seiner Naturanschauung näherliegende Motiv des Vampyrs wählt als Symbol der unbewußten, bösen Naturgewalt, die Faust gleich zu Beginn der neuen Entwicklungsstufe in ihre Macht zu bringen sucht. Faust aber findet himmlischen Beistand. Der Strahlenritter rüttelt seinen Schützling mit kraftvollen Worten auf, endlich dem Träumen und Grübeln zu entsagen. Mit der unbesieglichen Kraft des Geistes solle er sich erheben und die Seele, die der Hölle verfallen sei, überwinden. Ganz deutlich tritt hier die von Wolfram verfochtene Trennung von Geist und Seele hervor, die für die Erlösung Fausts von

[27]) L. H. Wolfram: a.a.O. S. 85.
[28]) L. H. Wolfram: a.a.O. S. 88.
Diese Idee der Versteinerung hatte schon vorher F. G. Kühne in der Novelle „Quarantäne im Irrenhause" (Leipzig 1835) angedeutet, er sieht in Faust das Symbol des spekulativen deutschen Denkers und entwirft eine Schlußskizze, wie Faust sitzt und grübelt und dabei langsam zu Stein wird.
[29]) L. H. Wolfram: a.a.O. S. 108.

Bedeutung wird. Faust empfängt weitere Lebenslehren im Tempel der Blumen,[30]) nachdem er zuvor einen Eid abgelegt hat, sich von nun an ganz dem Leben zu weihen und den dunklen Mächten Trotz zu bieten. Im Blumensaal erhält Faust vielfältigste Lebensweisheit. Er wird aufgerufen, als Dichter das Leben zu gestalten, da die Dichtung die eigentliche Offenbarung des Gedankens darstelle. Fausts Unterweisung gipfelt in dem Hinweis auf die „kräftig-heitre Tat", die ihn allein vor „den nächt'gen Lebenswundern"[31]) retten könne. Die folgenden Szenen, die Fausts Weg durch das Leben schildern, zeigen sehr bald, daß alle Unterweisung wenig gefruchtet hat. Faust verfällt sofort einem reinen Genußleben und geht ganz in die Don Juangestalt über; das Geschehen vollzieht sich vorübergehend sogar in Spanien und zeigt deutlich eine Anlehnung an den Don Juanstoff. Die erste Handlung erinnert stärker an frühere Faustdichtungen. In der Fiordiligiepisode klingt die Gretchentragödie auf, im zweiten Teile ist ein Einfluß des Lenauschen „Fausts" festzustellen. Zu Beginn schließt Faust noch einmal in herkömmlicher Form den Teufelsbund. Allmählich wird er immer tiefer in den Strudel wüsten Sinnengenusses gerissen, Verführung und Mord sind seine Taten. Doch eines Tages erwacht in ihm das volle Bewußtsein seiner furchtbaren Verworfenheit, er gibt sich selbst auf und ersehnt nur noch den Tod. Seine entsetzliche innere Situation wird verdeutlicht durch die Begegnung mit dem Ewigen Juden, der auch in dieser Dichtung nicht in innere Beziehung zu Faust gesetzt wird, sondern nur als Kontrastgestalt eingeführt ist. Beide streiten darum, wer von ihnen unseliger und verfluchter sei. Diesem Verzweiflungsausbruch folgt eine Vordeutung auf Fausts künftige Erlösung durch göttliches Erbarmen und auf den Sieg des Geistes. Es schließt sich die Darstellung von Fausts Tod an, der sich in streng religiöser Form vollzieht, Faust stirbt als guter Christ. Wieder erscheint in höchster Not der Strahlenritter, der den Kampf mit dem Teufel besteht und den göttlichen Urteilsspruch verkündet: Leib und Seele fallen dem Teufel anheim, „doch den G e i s t nehm' ich für mich!"[32])

Der dritte Teil der Dichtung, „Kunst" überschrieben, bringt Fausts Verklärung in der unsichtbaren Kirche der Poesie. Faust wird in völligem Widerspruch zum vorigen als Märtyrer des Geistes hingestellt und verschmilzt geradezu mit der Christusgestalt.

Verklärter Dulder, der die Sünde trug der Welt
Und des Gedankens heiße Höllenfahrt
Und Zweifels Irrsal![33])

Noch einmal wird die Grundanschauung der Wolframschen Faustdichtung verkündet, daß die Macht des Geistes unbezwinglich sei und sich

[30]) Diese Blumenszene scheint beeinflußt zu sein von Tiecks „Prinzen Zerbino".
[31]) L. H. Wolfram: a.a.O. S. 157.
[32]) L. H. Wolfram: a.a.O. S. 202/3.
[33]) L. H. Wolfram: a.a.O. S. 209.

unbesiegbar über alle widerstreitenden Gewalten erhebe, daß der Mensch im Leben den Mächten der Finsternis verfallen sei und erst im Tode aus der Welt des Scheins zum wahren Sein eingehe. Faust ist verschieden „im Glauben und im Schauen, wiedergeboren zu der Gottheit Leben, durchdrungen von der Wonne der Erkenntnis".[34])

Wolfram widersetzt sich also nicht mehr dem Erlösungsgedanken, aber er sucht ihn in durchaus eigener Weise zu gestalten. Aus seiner pessimistischen Weltanschauung gelangt er zu dieser zwiespältigen Lösung, der endgültigen Trennung von Seele und Geist, die aber eine gedankliche Konstruktion bleibt und nicht wirklich lebensvoll gestaltet wird. Sein Pessimismus wird trotz der Erlösungsidee nicht überwunden. Wolframs Faustdichtung offenbart die Überzeugung, daß die dämonische Urkraft der Natur überstark im Leben des Menschen waltet und ihn durch ihren Trug zu umgarnen und zu Fall zu bringen sucht. Glaube, Kunst und Tat stellen den wahren Halt des Menschen dar. Der einzig positive Gehalt dieser Dichtung ist der feste zuversichtliche Glaube an den Sieg des Geistes, der Wolfram notwendig zur Erlösungsidee führen mußte. Auffallend ist die religiöse Gestaltung von Fausts Tod und Erlösung, die allein durch göttliche Gnade erfolgt.

Wolframs Faustgestalt steht der von Lenau und Nürnberger sehr nahe. Wieder handelt es sich um eine außerordentlich schwache Natur, die sich im Lebenskampfe nicht zu bewähren vermag. Faust erhebt sich nicht zu wirklicher Auseinandersetzung mit der Macht des Bösen, er befreit sich nicht aus der Gewalt der Hölle, trotz aller Belehrung, trotz der Weihe zum Leben verfällt er widerstandslos den dunklen Naturgewalten und versinkt in wüstem Genußleben, in Schuld und Sünde. Wieder wird Faust zu Don Juan, während das eigentliche Faustproblem in den Hintergrund tritt. Diese jünglingshafte Faustgestalt, diese Verquickung von Dichter und Forscher, hat viel von dem zerrissenen Wesen ihres Dichters empfangen, der wie sein Held das Leben nicht zu meistern wußte. Auch dieser Faust ist von Weltschmerz erfüllt, er leidet am Leben, das ihm nur seine Nachtseiten zeigt und Entsetzen und Grauen in ihm wachruft. Es ist wirklich nur ein „Zweiflertropf", „ein Kasperle der Faustnatur", der immer wieder durch überirdischen Beistand gerettet werden muß, da ihm alle innere Kraft fehlt, sich gegen seinen Widersacher zu erheben. Wie gut hätte sich durch eine echte Faustnatur der Widerstreit von Geist und Seele verdeutlichen lassen! Aber diesem Faust fehlt gerade das geistige Streben, das ihn zu Beginn der Dichtung beherrscht, später aber völlig erlischt. Er ist nicht fähig, sich zur Tat aufzuraffen, die auch von Wolfram als wesentlichster Gehalt des Lebens angesehen wird, als das einzige Mittel, den Verführungskünsten des Teufels zu widerstehen. So findet die Erlösung keine Voraussetzung in Fausts Entwicklung außer in der Hinwendung zum

[34]) L. H. Wolfram: a.a.O. S. 217.

Glauben in der Todesstunde. Fausts Rettung entspringt, um es zu wiederholen, lediglich dem Glauben an die Unbesiegbarkeit des Geistes.

Gerade die Gestaltung des Schlusses zeigt den Einfluß verschiedener geistiger Strömungen auf diese wieder rein philosophische Faustdichtung, die Wolfram aber nicht zu wirklicher Einheit zu bringen vermochte. Im wesentlichen ist Wolfram der Hegel-Schellingschen Philosophie verpflichtet. Dazu kommt eine starke religiöse Tendenz, die im Hegelschen Christentum wurzelt. Stofflich ist Wolfram unabhängig, er hat sich ganz vom alten Schema gelöst und in freier Gestaltung das Faustproblem zu bewältigen gesucht. Trotz aller Widersprüche, aller Verworrenheit und den großen Mängeln der formalen Gestaltung erhebt sich dieses in seinem Format wahrhaft monströse Werk durch den geistigen Gehalt und die selbständige Auffassung des Problems über das Durchschnittsmaß der nachgoethischen Faustdichtungen.

Diese Gruppe tragischer Faustdichter, zu der Wolfram seiner Haltung nach unbedingt gehört, hat eine wesentliche Wandlung der Faustidee und -gestalt herbeigeführt, die besonders deutlich wird in der Verschmelzung der beiden großen Menschheitssymbole, Faust und Don Juan. Diese Faustbearbeiter bauen auch auf dem Grundkonflikt der Zweiseelennatur auf, aber sie verlagern das Schwergewicht auf den sinnlichen Trieb. Der Erkenntnisdrang ist aus ihrer pessimistischen Weltanschauung heraus negativ gefaßt als das den Menschen verderbende Streben, das ihm den inneren Halt raubt, ohne zu einem neuen zu führen, sodaß der Mensch ganz der Sinnenlust verfällt und eine leichte Beute für den Teufel wird. Verführungen und Mordtaten, das ist der Hauptlebensinhalt dieser Faustgestalten. Das metaphysische Problem spielt keine Rolle, das göttliche Prinzip scheidet ganz aus, Faust ist rettungslos den Mächten des Bösen preisgegeben — nur Wolfram macht hierin eine Ausnahme —. Diese schwachen, innerlich zerrissenen Charaktere, die am Leben leiden und zerbrechen, haben nicht die Kraft, sich in titanischem Trotze gegen das Schicksal aufzubäumen und den Kampf gegen das Böse aufzunehmen wie ihre großen Ahnen, sie fallen ihm kampflos anheim. Gerade diese innere Schwäche unterscheidet sie von den früheren Faustgestalten. Auch in diesen tragischen Dichtungen klingt das biedermeiersche Lebensideal an; diese gebrochenen, schwächlichen Helden ersehnen den Seelenfrieden und ein Ausruhen von den Lebensstürmen im beschränkten, stillen Lebenskreise als letztes Ziel.

Heine, Lenau und Nürnberger sind die letzten Faustdichter, die den Erlösungsgedanken verwerfen und Fausts Untergang wirklich überzeugend gestalten. Die pessimistische Lebensstimmung um die Jahrhundertwende führte noch einmal zu tragischer Gestaltung des Faststoffes, aber ihr fehlt die innere Glaubwürdigkeit, sie steht auch ganz vereinzelt da. Um die Mitte des Jahrhunderts hatte sich Goethes Erlösungsidee endgültig durchgesetzt. Davon legt schon Wolfram Zeugnis ab, der trotz seiner pessimistischen Grundhaltung um die Rettung seines

Helden ringt. Dieser Sieg des Erlösungsgedankens ist zum Teil auf die überzeugende Kraft der Goethischen Dichtung zurückzuführen; in Zukunft wird Fausts Rettung nicht mehr angetastet, wenn auch Goethes Gestaltung der Erlösung auf heftigen Widerspruch stieß. Dazu kommt der Wandel der Zeitstimmung, die Welle des Pessimismus wurde von einer optimistischen und realistischen Lebenshaltung abgelöst. Faust war durch Goethe zum Sinnbild deutschen Wesens erhoben worden und fand als solches seine Anerkennung. Was nimmt es da wunder, daß der Wille einer Zeit, die nach der Selbstbesinnung des deutschen Geistes um die politische Erneuerung und nationale Einigung des deutschen Volkes kämpfte, auf der Rettung seines großen symbolischen Vertreters bestand — wir werden sehen, wie Faust sich geradezu zum Nationalhelden entwickelt. — Die folgenden Faustdichtungen zeigen die große und entscheidende Wandlung des Zeitgeistes, die dazu führte, Goethes Gestaltung des Erlösungsgedankens zu verwerfen, da die Voraussetzungen zum vollen Verständnis verloren gegangen waren. Goethes allegorische Gestaltung lag der sehr viel realistischeren Zeit fern, der lebensvolle Grund der einzelnen Phasen von Fausts Entwicklung war ihr fremd geworden und den zukunftsweisenden Gehalt vermochte man noch nicht zu erfassen. So sah man in Goethes Durchführung keine wirkliche Weiterentwicklung Fausts, keine stichhaltige Vorbereitung seiner Erlösung. Während die Kommentatoren sich um die Deutung von Goethes „Faust" mühten oder das ablehnende Urteil zu begründen suchten, wagten sich die schöpferischen Geister, und zwar bezeichnenderweise wieder die kleineren Formats, an eine Neugestaltung des zweiten Teiles, die dem Zeitbedürfnis Rechnung tragen sollte.

So entstand nach dem Siege der Erlösungsidee aus diesem Unbefriedigtsein von der Goethischen Lösung eine Reihe von Faustdichtungen, die den ersten Teil und die Erlösungsidee unangetastet läßt und darauf aufbauend, um eine neue Motivierung der Erlösung ringt. Diese Versuche bewegen sich in den zwei Richtungen, die schon bei den ersten Fortsetzungen zu erkennen waren: in der religiösen und ethischen. Der strenggläubige Mensch vermißte Fausts Zurückführung zu Demut und Glauben, die ihn erst der göttlichen Gnade würdig werden ließen. Die Verbesserer aber, die vom Moralstandpunkt an die Dichtung herangingen, forderten Fausts sittliche Läuterung und eine wirkliche aus dem ethischen Bewußtsein hervorgegangene Tat, die allein eine Sühne seiner Schuld darstellen könne.

Der erste, der dem Zeitverlangen und dem Bedürfnis des religiösen Menschen entsprach, d. h. also Faust wieder dem Glauben zuführte, war der Katholik Franz Reinhard[35]), dessen kleines Werk, 1846/47 entstanden, 1848 erschien. Es handelt sich hier wieder im wesentlichen um den Zwiespalt von Glauben und Forschen, dem Glauben wird das Primat zugewiesen. In Faust hat sich schon zu Beginn der Dichtung die

[35]) Fr. Reinhard: Faust 1848.

entscheidende Wandlung vollzogen, er erkennt die Grenzen menschlicher Erkenntnis an und weiß, daß man nur im Glauben die Antwort auf die Frage nach dem Ursprung alles Seins und Werdens finden kann. Von Anfang an ist sein heißes Bemühen auf die Wiedererringung des Glaubens gerichtet. Damit hat er sich von Mephistopheles gelöst, der ihn nicht mehr von dem als richtig erkannten Wege abzuziehen vermag. Faust sucht in der Natur und bei den Philosophen Stärkung und Erfüllung seiner neu erwachten Religiosität, bis er schließlich seine letzte Zuflucht zu dem alten Mönche nimmt, der alle Zweifel und Einwände zu entkräften weiß, ihm den rechten Glauben wiedergibt und ihm noch einmal die Notwendigkeit zeigt, das Forschen dem Glauben unterzuordnen. Hier bricht die Dichtung ab. Nach der Anlage zu urteilen, sollte Faust sich wohl in dem neu gewonnenen Glauben in neuen Anfechtungen bewähren, um dann verdientermaßen der himmlischen Gnade teilhaftig zu werden.

Reinhard hat diese Entwicklung Fausts frei gestaltet ohne feste Anlehnung an den ersten Teil von Goethes „Faust", wenn er auch sehr stark unter Goethes Einfluß steht. Dieses kleine Werk ist offensichtlich aus innerem Müssen geschaffen ohne die betont bessernde Tendenz, die spätere Neugestaltungen des zweiten Teiles kennzeichnet.

Auch die Weiterführung von Tertullian Faber, „der neue Faust" (1851)[36]) steht nur in ganz lockerer Beziehung zu Goethes erstem Teile. Faber polemisiert nicht gegen den zweiten Teil von Goethes „Faust" wie andere Neugestalter; sein tiefes Bedauern, daß Goethe nicht auch Fausts Erlösung gestaltet habe, läßt erkennen, daß der zweite Teil gar nicht in seinen Gesichtskreis getreten ist. Faber faßt wieder den Zweifel als Kern des Faustproblems auf und sieht zwei Möglichkeiten der Lösung: die eine führt in aufsteigender Linie zum Glauben und umschließt Hoffnung und hohe Liebe; die andere geht abwärts zum Nichthoffen und zur Verzweiflung, sie birgt die niedere Liebe in sich und führt zum Untergang. Nach Faber hat Goethe nur den zweiten Weg gestaltet, den Fall des Menschen, nicht aber seine Erlösung. Hier wird die rein religiöse Sicht der Faustidee ganz deutlich: des Menschen Fall und Erlösung, das ist für Faber der eigentliche Sinn dieses Menschheitsproblems. So hätte Faber Goethes zweiter Teil sicherlich nicht befriedigt. Faber gestaltet seine Faustbearbeitung frei vom überlieferten Stoffe in der lockeren Form lose aneinandergereihter Lebensbilder, das Hauptgewicht liegt auf Fausts innerer Entwicklung. Die Rahmenhandlung zeigt, wie der Verfasser auf einer Wanderung an der Donau in den Besitz der schriftlichen Hinterlassenschaft des neuen Faust gelangt. Die eigentliche Fausthandlung ist in der Form von

[36]) Tertullian Faber: der neue Faust. Rastatt 1851. Hinter diesem Pseudonym verbirgt sich der Oberösterreicher Franz Xaver Schmid, ursprünglich katholischer Priester, der dann zum Protestantismus übertrat und als Pädagoge und Volksschriftsteller wirkte. 1856 ließ er unter seinem richtigen Namen eine Neuausgabe erscheinen, die aber unverändert ist.
Fr. X. Schmid: Studien zu einem neuen Faust. Salzburg 1856.

Auszügen aus Fausts Selbstbekenntnis gestaltet, mit dem er Christus, dem jahrhundertelang Verkannten, ein lebendiges Denkmal setzen wollte. Faust ist von ihm gerettet worden und durfte sein wahres Wesen erkennen, er ging in die Welt hinaus, um für den Heiland zu wirken. Faust wird eingangs als der große Zweifler und Wahrheitssucher[37]) hingestellt, der durch seinen unbefriedigten Wahrheitsdrang den Verlockungen der Sinnlichkeit erlag und in tiefe Schuld geriet. Er klagt über sein fluchbeladenes, schmerz- und qualerfülltes Leben; er verflucht seinen Abfall von Gott und hadert mit ihm, daß er den Glauben verlor, der allein ihm Heil bringen kann und um den er vergeblich ringt. Der alte Freund Augustin spricht ihm zu, das Vertrauen wiederzugewinnen und unverzagt weiter zu kämpfen, bis der Tag komme, der ihm die Augen über sein innerstes Wesen und über den Sinn des Lebens öffne, dann werde er auch Gott und sein weises Walten erkennen. Doch Faust bleibt von Verzweiflung erfüllt über das Geschick des Menschen, das seinem unermüdlichen Aufwärtsstreben nur immer neuen Sturz bereitet.[38]) Schon gibt er sich völlig verloren, da erwacht im tiefsten Zusammenbruch der neue Glaube in ihm, er erkennt die Kraft des Gefühls, die den Zweifel überwindet und verspürt die heilende Liebe Christi, die sich herniedersenkt und den Gefallenen wieder erhebt. Faust hat seine religiöse Wiedergeburt erlebt und vermag kraft seines neuen Glaubens allen weiteren Versuchungen des Teufels zu widerstehen. Er besiegt ihn mit dem Zeichen des Kreuzes und weist ihn von sich. Faust legt ein Bekenntnis seines Glaubens ab und schwört Christus ewige Treue. Nach der Versöhnung mit der Geliebten Angelika, deren Liebe er einst durch seine rohe Sinnlichkeit zerstörte, vermag er nun gereinigt ein neues Leben im Dienste Christi zu beginnen. Auch dieser Faust hat die Notwendigkeit der Selbstbegrenzung erkannt:

Unmöglichem und Schwindendem entsagen,
Das ist die Frucht von klargedachten Mühen.[39])

Fabers Absicht zufolge ist dieser „neue Faust" also das religiöse Gegenstück zu Goethes Dichtung. Wesentlich gegenüber anderen Versuchen der religiösen Lösung ist, daß Faber sehr stark unter dem Einfluß Goethischen Geistes steht und das faustische Streben selbst nicht verdammt, sondern als den einzigen Weg zum Glauben und zur Erlösung hinstellt. Interessant im Hinblick auf spätere Auffassungen der Faustgestalt ist auch die ideale Färbung, die ihr deutlich Züge der Christusgestalt verleiht. Fabers Dichtung bewegt sich auf der neuen Linie in der Auffassung des Faustproblems. Das Schwergewicht ist auf den all-

[37]) „In die Tiefe der Natur, des Geistes des Menschen und der Menschheit wollte ich schauen. Gottes Leben wollte ich erkennen. Denn Erkennen ist des Geistes Ziel und Seligkeit. Ich habe viel gestrebt und oft geirrt." (a.a.O. S. 31.)

[38]) Faber ändert das Goethewort sehr kennzeichnend für seine streng religiöse Haltung in: „Es fällt der Mensch, solang er strebt." (a.a.O. S. 66.)

[39]) F. Faber (Fr. X. Schmid): a.a.O. S. 92.

gemein menschlichen Gehalt der Faustidee gelegt, es geht dem Verfasser um das Wesen des Menschen überhaupt. „Jeder von uns ist mehr oder weniger selbst Faust, denn Faust ist der Mensch, der Mensch im Kampf mit verschiedenen Gewalten." An anderer Stelle heißt es über das Wesen des Menschen: „Kinder eines gefallenen Geschlechtes — wanken zwischen Himmel und Hölle auf der Erde, gehören Keinem ganz und Jedem an. Das ist das Geheimnisvolle und — Unheimliche in uns."[40]) Während andere Faustdichter ihren Helden auf das Niveau durchschnittlichen Menschentums herabziehen, sieht Faber in Faust noch den überragenden Menschen, der Himmel und Hölle in sich trägt, der in seinem hohen Streben tiefer stürzt als die anderen, aber sich auch höher wieder erhebt zu einem neuen Künder von Christi wahrem Wesen. Faust ist der große Mensch schlechthin, an dem beispielgebend Fall und Erlösung des Menschen gestaltet wird; aber auch hier ist er nicht mehr der wirklich faustische Mensch, der auf besondere Weise dem Herrn dient.

Die religiösen Erneuerer haben ihre Werke in freier Gestaltung geschaffen, unabhängig von Goethes erstem Teil. Die anderen Faustdichter, die Fausts Erlösung durch sittliche Läuterung herbeiführen wollen, schließen enger an Goethes Dichtung an und bemühen sich um eine wirkliche Ersetzung des zweiten Teiles. Der erste Versuch dieser Art stammt von dem begeisterten Schillerverehrer Ferdinand Stolte, der 1859—69 eine vierteilige Faustdichtung herausbrachte[41]), ein Werk, aus innerstem Drange geschaffen, das für den Dichter zur Lebensaufgabe wurde. Diese Faustdichtung soll eine Neugestaltung des zweiten Teiles aus dem Geiste Schillers darstellen, des Dichters, der nach Stolte in allen Werken nach sittlicher Veredelung des Menschen strebte. Der Verfasser setzt sich eingehend mit Goethes „Faust" auseinander, um damit sein eigenes Werk zu rechtfertigen. Auch Stolte gibt seiner großen Bewunderung für Goethes ersten Teil Ausdruck und bejaht den Erlösungsgedanken, aber er lehnt die Art seiner Durchführung im zweiten Teile ab als unvereinbar mit der Anlage des Goethischen „Faust" selbst, vor allem aber, weil sie den Anforderungen der allgemeinen Sittlichkeit nicht genüge. Stoltes Äußerungen über den zweiten Teil zeugen von der Verständnislosigkeit, mit der nicht nur er selbst, sondern ein großer Teil seiner Zeitgenossen diesem Werke gegenüberstand[42]); sie machen besonders deutlich, daß das Verständnis für den

[40]) T. Faber (Fr. X. Schmid): a.a.O. S. 28.

[41]) F. L. Stolte: Faust. Dramatisch-didaktisches Gedicht in 4 Teilen. Hamburg 1869/70.

[42]) Ich zitiere daher einige besonders kennzeichnende Stellen: „Dann sucht er (Faust) das Schöne auf in der Person der griechischen Helena und schwelgt in den nebelhaften Regionen des schönen Heidentums. Nirgends ein wahrhaft ersprießliches Resultat — — nach allen Seiten hin ein, wenn auch allegorienreiches, höchst poetisch duftiges, doch nebelhaftes Verschwimmen. Das Einzige, mehr festen Halt Bietende und tatsächlich Bedeutende bleibt endlich die Abdämmung des Meeres und die dadurch erzielte Gewinnung eines Ertrag gewährenden Flächenraumes." (I, XII) Bei der Tat Fausts handelt es sich nicht um eine geistige Großtat sondern

tiefen Symbolgehalt geschwunden ist, das ästhetische Bildungsideal der Klassik ist zu einem Schein verblaßt, der realistische Zeitgeist sieht nur das Tatsächliche und nimmt als Maßstab das allgemeine Moralgesetz. Diese bei Stolte besonders ausgeprägte moralische Grundhaltung erklärt sich auch aus seiner Ansicht, daß eine erzieherische Tendenz in der Faustidee liegt, die wie keine andere im Volksbewußtsein verwurzelt ist. Stoltes Faustdichtung wurde also geschaffen, „um dem ersten Teile des Goethischen Faust eine andersartige und der ‚Faust-Idee' entsprechende Fortsetzung und Abschließung zu geben".[43])

Stolte baut auf dem ersten Teile auf und führt Faust in einer selbständigen Handlung zu einer von Goethe unabhängigen Entwicklung. Der Faust, der uns am Ende des ersten Teiles von Goethes Dichtung entgegentritt, ist „der gefallene, der einer Wiedergeburt bedürftige Mensch".[44]) Diese Erneuerung kann sich nur durch die Reue vollziehen. Faust muß sich in einer inneren Wandlung läutern und heranreifen zu künftigem Wirken im Dienste der Menschheit, mit dem er zugleich seine Schuld an Gretchen sühnen kann. Fausts Tat soll in einer Neugestaltung menschlichen Lebens auf religiöser und moralischer Grundlage bestehen nach der der Welt innewohnenden Gesetzlichkeit. Im Gegensatz zu Goethe, dessen Dichtung aus dem Erleben wuchs, geht Stolte also bewußt von einer Idee aus, und zwar wieder von einer sehr weit gefaßten, die Faust von Anbeginn als Menschheitshelden hinstellt, während Goethes Faust aus der Selbstdarstellung des Dichters zum Wesensausdruck deutschen Menschentums heranwächst und sich erst in einer späteren Phase zum Menschheitssymbol ausweitet. Die Faustidee wird für Stolte zugleich zum Gefäß des jeweiligen Zeitgeistes. Daher kann nie eine Faustdichtung endgültig sein, jede Zeit muß sich ihren Faust schaffen, der ihren Zielen und leitenden Tendenzen entspricht.[45])

Und doch ist auch Stoltes Faustidee aus eigenem Erleben des Verfassers hervorgegangen, der selbst in einem reich bewegten Leben als Schauspieler, Sänger und Dramaturg, das durch vorübergehenden Eintritt in den Jesuitenorden unterbrochen wurde, danach gestrebt hat, seine Persönlichkeit möglichst vielseitig zu entfalten. In dieser Hinsicht vermag er auch den hohen Anforderungen zu genügen, den dieser weit gespannte Plan an die menschliche Reife des Dichters und an seine Lebenserfahrung stellt; Stolte verfügt sogar über solche Gedankenfülle, daß das ursprünglich als fünfaktiges Bühnendrama geplante Werk schließlich zu einem Umfange von vier Bänden anschwoll. Dieses For-

„um das alltäglichste und allergewöhnlichste ökonomische Strebensziel." (I, XV).

[43]) F. L. Stolte: a.a.O. T. III, S. VI.
Daneben betont auch Stolte die Allgemeingültigkeit der Faustidee.

[44]) F. L. Stolte: a.a.O. T. I, S. XVIII.

[45]) Hier klingt wieder der Ruf der Romantiker nach neuen Faustdichtungen auf.

mat allein kennzeichnet schon das Scheitern der künstlerischen Bewältigung dieser großen Aufgabe.

Im Rahmen dieser Arbeit kann nur ein Überblick über Fausts Entwicklung gegeben werden, die sich in zwei großen Stufen vollzieht: im ersten überwiegend didaktischen Teile der Dichtung wird Fausts innere Läuterung dargestellt, Faust ringt sich zu einem neuen Glauben durch und entschließt sich zu tätigem Wirken im Dienste der Menschheit. Das wird dann in den folgenden Teilen in der reich angelegten Haupthandlung gestaltet bis zum Höhepunkt von Fausts Tod und Verklärung.

Der erste Teil schließt sich eng an Goethes „Faust" an. Faust und Mephisto sind auf der Flucht vor dem Blutbann. Faust ist völlig gebrochen im Bewußtsein seiner Schuld und von tiefster Reue erfüllt. Er strebt danach, sich von der Macht des Bösen zu befreien, da taucht Ahasverus auf, die zweite „allegorisch-mythische Gestalt", die Stolte zum ersten Male wirklich in innere Verbindung mit dem Fauststoff bringt. Ahasverus ist der Person gewordene Irrtum, der das Licht der Offenbarung von sich stieß und darum rastlos wandern muß; aber er kann Erlösung finden, wenn er Demut und Glauben wiedergewinnt und in tätiger Liebe erweist; er ist somit Fausts Schicksalsbruder, der ihm, da er inzwischen den Glauben errungen hat, den rechten Weg zu zeigen vermag, um einst selbst Erlösung durch ihn zu finden. In ernster Selbstprüfung überschaut Faust seine bisherige Entwicklung.[46]) Ein Naturerlebnis offenbart ihm die Gottbeseeltheit der ganzen Natur und läßt ihn seine egozentrische Weltanschauung überwinden; gläubige Demut erwacht in ihm. Damit hat sich Fausts sittliche Erneuerung vollzogen, durch die Kraft der Reue ist er genesen und erhebt sich nun zum Kampfe gegen Mephistopheles, zur Überwindung des bösen Prinzips. Vergebens versucht Mephisto dieser Wandlung entgegenzuwirken, ihr Verhältnis hat sich umgekehrt, Faust hat sich zum Herrn über ihn erhoben und will ihn künftig in den Dienst des Guten zwingen[47]), denn durch selbstloses Wirken für die Menschheit will er seine Schuld sühnen. Er will den Kampf aufnehmen gegen Wahn, Trug, Selbstsucht und das von der Kirche verfälschte und mißbrauchte Christentum erneuern. Faust will zunächst durch das Wort wirken und seine neue Lehre durch den Druck verbreiten und verbindet sich mit Gutenberg.[48]) Vergebens versucht Mephisto, Faust noch einmal in die Fallstricke sinnlichen Genusses zu locken; dieses Bemühen führt zu einem tragischen Ausgang des ersten Teiles, in dem sich der Fluch der früheren Verfehlung Fausts auswirkt, aber ohne daß er sich mit neuer Schuld belädt; Faust ist geläutert und zu künftigem großen Wirken gereift.

---

[46]) Hier wird der wesentliche Inhalt des ersten Teiles von Goethes „Faust" wiedergegeben.

[47]) Hierin klingt wieder ein Grundmotiv des Klingerschen Faustromans auf.

[48]) Immer noch wirkt Klingers Identifizierung von Faust und Fust nach.

Der zweite Teil der Dichtung spannt die Fäden zur Haupthandlung, die sich auf einem Hamletmotiv aufbaut. Faust trifft mit Prinz Richard zusammen, dem jungen rechtmäßigen Erben eines nordischen Königsthrones, dessen Oheim sich durch Brudermord auf den Thron schwang und ihn selbst in die Verbannung trieb. Faust nimmt Richard an Sohnes Statt an und erkennt als neue ihm von Gott gestellte Aufgabe, den Prinzen auf den Thron zu führen und in seinem Lande den Grundstein zu legen zu dem Idealstaat der Menschheit auf der Basis des wahren Christentums, zu einer neuen Theokratie, der Verwirklichung der civitas Dei auf Erden. Richard soll seine Lehre empfangen und dereinst der Vollender seines Werkes werden — Stolte will also seinen Faust zu einem Schillerschen Helden der Tat machen —. Faust kehrt mit Richard in dessen Heimat zurück, bringt die Macht an sich und erhebt sich zum Reichsregenten, um Richards Thronbesteigung vorzubereiten.

Der dritte wieder meist didaktische Teil bringt die Auseinandersetzung mit einer Fülle von politischen, sozialen, kulturellen und religiösen Fragen. Faust beginnt sein großes Erziehungswerk am Volke und seinem künftigen Regenten und nimmt den Kampf auf gegen die Mächte des alten Staates. In der Auseinandersetzung mit der römischen Kirche in der Gestalt des Kardinals erscheint Faust als Held der Reformation, als ausgesprochene Luthergestalt. Den Höhepunkt des dritten Teiles bildet eine erneute Begegnung mit Ahasverus, in der sich beide über ihre innere Verbindung klar werden und sich als Geistesbrüder erkennen. Ahasver tritt im Laufe des dritten und vierten Teiles mehrmals als Helfer in höchster Not auf, um so durch Liebestaten seine Erlösung vorzubereiten. Faust wird in eine letzte schwere Versuchung geführt, indem Mephisto ihn mit der Verkörperung des Urbildes weiblicher Schönheit zusammenführt, das Faust einst in der Hexenküche schaute. Bei Stolte handelt es sich nicht um Helena, sondern um eine reale Frauengestalt, ein Faust ebenbürtiges Weib, das wie er durch Mephisto zu einem Pakt mit der Hölle verführt worden ist. Faust verfällt ihrem Zauber und Mephistopheles triumphiert, denn die Schrift des Paktes, die nach Fausts Läuterung verblaßt war, glüht wieder blutigrot, Faust scheint schuldig in den von dem Teufel bereiteten Tod gehen zu sollen. Durch Ahasvers Beistand überwindet Faust seine sündige Leidenschaft und löst damit auch Faustina von ihrem Fluche. Er weist Mephistopheles endgültig von sich.

Der vierte Teil führt in reich bewegter Handlung zur Vernichtung des Despotismus und zur endgültigen Machtergreifung durch Fausts Anhänger. Faust selbst hat sich mit Richard, Faustina und den Freunden vor Mephistos Nachstellung auf eine einsame Insel geflüchtet, auf der sie ein wahrhaft idyllisches Leben in vollem Einklang mit der Natur führen und ihren Glauben und ihr Menschentum zur Vollendung bringen. Faust und Ahasver haben sich zu wahren Christen entwickelt und den Menschgedanken Gottes verwirklicht, ihr Lebensweg geht inein-

ander über. Ahasverus stirbt den Opfertod für Faust, der als der wiedererstandene Christus zu seinem lang ersehnten Erlöser wird. Faust selbst geht bei dem letzten mörderischen Überfall Mephistos in den Opfertod für Richard und sühnt damit seine Schuld an Gretchen; die Schrift im Pakte erlischt, Mephistopheles versinkt im Staube. Faust hält Rückschau über sein Leben und erkennt tief beglückt, daß er in seinem Lebenskampfe die Verneinung wie den Irrtum überwunden und die Freiheit errungen habe. Voller Demut ruft er noch einmal den Erdgeist an, der ihn jetzt als seinen Bruder anerkennt und ihm den Schleier von seiner künftigen Seinsform hebt. Faust hat noch eine unabsehbare Höherentwicklung von Äonen vor sich bis zur Vollendung als Sternenseele. So erlebt Faust im Tode seinen höchsten Augenblick als Erfüllung und zugleich als Durchgang zu neuem Dasein.

Dieser Überblick über die ungeheure Dichtung zeigt, wie Stolte seine oben entwickelte Faustidee verwirklicht hat. In diesem Werke liegt eine großzügig durchgeführte selbständige Weiterentwicklung des Goethischen Helden vor. Doch ist Stolte an der Bewältigung der Überfülle des geistigen Materials gescheitert. Nur eine Beschränkung auf das Wesentliche, eine straffe Konzentrierung hätte Stolte zum Ziele führen können. So wie er es unternimmt, im Rahmen einer Dichtung sämtliche Lebensfragen einer Zeit zu berühren, ist ein Gelingen ausgeschlossen. Er vermochte auch nicht die erstrebte Klarheit und das Ziel, ein wirkliches Volksbuch zu schaffen, zu erreichen; trotz begeisterter Anerkennung beim Erscheinen geriet diese vielbändige Faustdichtung bald in Vergessenheit.

Der eigentliche Grund zum Scheitern liegt aber m. E. in der zu vielseitig gefaßten Faustidee. Einmal stellt dieser Faust die Fortführung des Goethischen Helden dar, der seine Schuld sühnt und durch sittliche Läuterung der Erlösung zugeführt wird, nach Stoltes Auffassung erweitert zum Repräsentanten des schuldig gewordenen Menschen schlechthin. In seiner Entwicklung verbinden sich aber mit dieser Grundanschauung sehr verschiedene Wirkungsformen: Reformator, Religionsstifter, Volks- und Fürstenerzieher, Prophet eines neuen Staatsideals und Staatsmann zugleich, schließlich erhebt sich Faust wieder zur ausgesprochenen Heilandgestalt. Wohl bestehen innere Beziehungen zwischen diesen Lebensformen, doch genügt schon jede von ihnen, ein Leben auszufüllen, diese Fülle menschlicher Seinsweisen kann unmöglich in einem Menschenleben Gestalt gewinnen. Der im Drama wirklich dargestellte Faust füllt diesen weiten Rahmen auch gar nicht aus, er wird nicht zum „Lebenspraktiker", er wandelt sich nicht zum wahrhaften Staatsmann, zu einem Schillerschen Helden der Tat. Faust bleibt durch die ganze Dichtung hindurch der ewig Reflektierende und Lehrende, seine eigentliche Wirkungsform ist das Wort. Stolte gibt eine neue stichhaltige Motivierung der Erlösungsidee, aber keine Weiterführung von Goethes erstem Teile; er baut nur im Stoff, nicht aber im Gehalt auf Goethes „Faust" auf. Diese Gewichtsverschiebung

auf das religiöse Gebiet läßt sich, wie schon bei den Fortsetzern hervorgehoben wurde, nicht mit Goethes Werk vereinigen. Goethes Faust kann nicht zum typischen Reformator oder gar zum Heiland werden. Auch bei Stolte ist die Faustidee eine Verschmelzung mit ihr ursprünglich wesensfremden Elementen eingegangen, die nicht zu einer Lösung des eigentlichen Problems führt, sondern zu seiner Auflockerung und Überwindung. Besonderes Gewicht sei darauf gelegt, daß Stolte in der religiösen Motivierung Faust nicht zum alten Glauben zurückführt, sondern ihn zum Erneuerer des Christentums macht, und vor allem darauf, daß Stolte als erster, über Goethe hinausgehend, die Selbsterlösungsidee gestaltet hat, die göttliche Gnade ist ganz ausgeschaltet.

Denkt man an Stoltes theoretische Darlegungen zurück, so erhebt sich die weitere Frage: hat Stolte seine Dichtung wirklich aus dem Zeitgeist heraus gestaltet? Die Tendenz des Werkes und die Auffassung des Faustproblems entsprechen der Zeitanschauung, auch im einzelnen nimmt Stolte Stellung zu den großen die Zeit bewegenden Fragen, im besonderen zu den politischen, zum Staatsgedanken, aber seine Beantwortung erfolgt durchaus nicht aus dem Zeitgeist. Im Gegenteil, man hat den Eindruck, als ob Stolte in seinen politischen Anschauungen seiner Zeit sehr fern steht. Nirgends klingen die leitenden Zeittendenzen an oder werden brennende Probleme berührt.[49]) Während Deutschland um den Nationalstaat ringt, träumt Stolte vom Ideal des Menschheitsstaates, das nationale Element scheidet ganz aus. Stolte ist erfüllt von Augustinus' Gottesstaatsgedanken, von dem Eudämonismus des achtzehnten Jahrhunderts und dem schon etwas abgeblaßten Humanitätsideal der Klassik. Ihm geht es einzig und allein um den Menschheitsgedanken. So vollzieht sich die Handlung in einem Phantasiestaat und das erstrebte Ziel ist ein Staatsideal von ausgesprochen utopistischem Charakter, das nichts Zeitgebundenes erkennen läßt. Also auch die Forderung der Zeitbezogenheit ist in Stoltes Dichtung nicht erfüllt.

Abschließend ist festzustellen, daß das Gesamturteil über Stoltes Werk positiv sein muß. Wenn er auch in wesentlichen Punkten sein Ziel nicht zu erreichen vermochte, so ist doch eine Faustdichtung entstanden von großem Format und durchaus eigenem Gesicht, die sich durch die Tiefe der Auffassung und durch gedanklichen Reichtum auszeichnet, um so mehr ist die verunglückte formale Gestaltung zu bedauern, die einer großen Wirkung in die Breite im Wege stand.

Der Ästhetiker und Dichterkritiker Friedrich Theodor Vischer fand einen anderen Weg, seinem Mißfallen am zweiten Teile von Goethes „Faust" abzuhelfen. Ihm steht der erste Teil zu hoch, als daß man sich an eine neue Fortsetzung wagen könnte, so begnügt er sich, einen „Plan zu einem neuen zweiten Teil" zu entwerfen

[49]) Wie nahe hätte es z. B. gelegen, bei der Schilderung des alten, morschen Staates auf aktuelle Mißstände anzuspielen und sie zu geißeln.

als „positive Kritik", der aber nicht zur Ausführung bestimmt war.[50]) Der Faustkritiker Vischer verwirft den zweiten Teil als Greisenwerk, das bei weitem nicht an die wahrhaft geniale Gestaltung des ersten Teiles heranreiche. Er erkennt nur einzelne großartige Intentionen an und preist vor allem die „herrliche politische Bekrönung" als, „ein würdiges und großes Ende von Faust's Lebensgang",[51]) aber er lehnt die „schattenhafte" Durchführung als unzulänglich ab; Vischer stößt sich besonders an der allegorischen Gestaltung und Goethes verschnörkeltem Altersstile — hier liegt die Wurzel zu seiner Parodie, die später behandelt werden wird.

Vischer leitet aus der Anlage des ersten Teiles die Grundlinien zu einer Weiterführung von Fausts Entwicklung ab. Faust, der Repräsentant der Menschheit, muß durch vier Lebenssphären geführt werden: die politische, die künstlerische, die wissenschaftliche und die religiöse. „Die große Welt", in die Faust im zweiten Teile eintreten soll, kann nur der politische Wirkungsbereich sein, für den sich zwei Möglichkeiten der Gestaltung ergeben, die von Goethe gewählte: Faust als Staatsmann, in bedeutender Hofstellung oder auch als Herrscher, und die andere, die Goethe zwar widerstrebte, aber nach Vischers Empfinden dem faustischen Menschen angemessener ist: Faust als Freiheitsheld, als „Vorkämpfer einer großen begeisterten Bewegung für ewige, allgemeine Menschen- und Volksrechte".[52]) Mephistopheles, der große natürliche Gegenspieler Fausts, wird dann zum Vertreter der Reaktion und sucht Fausts Wirken entgegenzuarbeiten. Die zweite Lebenssphäre, in die Faust eindringen muß, ist die „des Humanismus, die Welt der Schönheit, der Kunst, der klassischen Bildung".[51]) Sie kann ihr Sinnbild in der Gestalt der Helena finden, aber diese darf nicht wie bei Goethe als Symbol der Schönheit gefaßt sein, sie muß wieder als dämonisches Wesen, als der weibliche Buhlteufel des Volksbuches dargestellt werden. Zu wiederholten Malen soll Faust in die Welt der Wissenschaft zurückkehren, denn sein Wahrheitsdrang stellt sein wahres Selbst dar, gibt er dies preis, so ist sein Untergang besiegelt.[53]) Nicht zuletzt muß Fausts religiöse Entwicklung weitergeführt werden, indem er die Erkenntnis gewinnt, daß seiner Gefühlsreligion das ethische Moment fehle; es wird zugleich der Wille in ihm wach werden, seine neue Glaubensform Allgemeingut werden zu lassen. Das führt zu der historischen Festlegung, die Vischer als unerläßlich hinstellt. Sie ist am günstigsten und wesensgemäßesten in der Zeit der Reformation gegeben, eben der Epoche, aus deren geistigen Spannungen einst die Faustgestalt der Sage heraus-

---

[50]) Fr. Th. Vischer: Kritische Gänge. Neue Folge. H. 3. Zürich 1861. S. 135 ff.: Zum zweiten Teile von Goethes Faust.

[51]) Fr. Th. Vischer: a.a.O. S. 144.

[52]) Fr. Th. Vischer: a.a.O. S. 143.

[53]) Bei dieser Forderung übersieht Vischer die entscheidende Wandlung Fausts in Goethes zweitem Teile, daß sein Erkenntnisdrang ganz in den Tatwillen übergeht und darin, wenigstens äußerlich, eine Befriedigung findet.

wuchs, Faust wird also von Vischer in seinen historischen Urgrund zurückverwurzelt.[54])

Auf diesem Grundriß aufbauend, entwirft Vischer einen bis ins einzelne gehenden Plan eines neuen zweiten Teiles, aus dem noch einiges Wesentliche herausgehoben werden soll. Wie seine ganze Zeit verwirft auch Vischer den Eingang des zweiten Teiles, der allgemein als unsittlich empfunden wurde. Fausts „furchtbarer Seelenschmerz" und „die Ermannung aus diesem Zustande"[55]) müssen wirklich dargestellt werden, vor allem ist eine erneute starke Reaktion gegen Mephistopheles unerläßlich, der ihn indirekt durch seine Sophismen auf die Tat als das einzige Mittel, seine Schuld zu sühnen, hinweist. Faust wird mit dem neuen geistigen Leben in Berührung gebracht, mit dem Humanismus und der Reformation, in denen er seinem Streben verwandte Züge findet. Eine an Hutten erinnernde Gestalt ruft ihn auf, an einem deutschen Hofe für den neuen Geist zu wirken. So tritt Faust als neuer Marquis Posa bei einem deutschen Fürsten auf und sucht ihn für die große Erneuerungsbewegung zu gewinnen, während sein Gegenspieler Mephisto all seine Bemühungen vereitelt. Diesem gelingt es, Faust nach Rom zu locken unter der Vorspiegelung, dort am päpstlichen Hofe den besten Wirkungskreis finden zu können. So begegnen wir Faust wieder in der Renaissancewelt Roms, wo er bald ganz in dem vielfältig bewegten Leben aufgeht. Durch Kunstgenuß wird seine Sinnlichkeit neu geweckt,[56]) er verfällt widerstandslos dem zauberischen Liebreiz der von Mephistopheles beschworenen Helena. Durch leidenschaftliche Eifersucht wird Faust in neue schwere Blutschuld gestürzt — ein Motiv, das nach Vischers Ansicht unerläßlich ist[57]) —, als er die endlich errungene Geliebte umarmt, hält er ein Totengerippe im Arm. Als weitere neue, unerläßliche Stufe in der Entwicklung Fausts, der „der Menschheit Wohl und Wehe auf seinen Busen häufen will", fügt Vischer ein Leben als armer Bauer ein, durch das Faust die Mühsal und Not seines Volkes, für das er kämpfen wollte, kennen lernen soll. Zugleich büßt er damit seine Schuld an Gretchen, „einer Tochter seines Volkes"[58]). Dazu bietet sich sehr naheliegend der Bauernkrieg, in den

---

[54]) Vischer betont dabei die Notwendigkeit einer typisierenden und generalisierenden Darstellung des historischen Geschehens.

[55]) Fr. Th. Vischer: a.a.O. S. 152.

[56]) Vischer setzt also gerade die entgegengesetzte Wirkung der Kunst, wie sie in Goethes Dichtung gestaltet wurde. Hier wird das Verblassen des ästhetischen Erziehungsideales einmal besonders deutlich.

[57]) „Wir verlangen auch eine tiefere Schuld, Schuld wie sie im Irrgange des handelnden Lebens ein Menschenkind sich aufs Gewissen laden kann." (a.a.O. S. 158.)

[58]) Fr. Th. Vischer: a.a.O. S. 159.
Vischer beruft sich auf Fausts scharfe Ablehnung dieser Lebensform im ersten Teile, die darauf schließen lasse, daß Faust einmal ein solches Leben auf sich nehmen müsse. Diese Ableitung ist aber nicht stichhaltig, meines Erachtens ist diese Entwicklungsstufe unfruchtbar und entspricht vor allem nicht dem faustischen Lebensrhythmus.

Faust als frei gewählter Führer der Bauern hereingezogen wird.[59]) Vischer legt eingehend seine vom Zeiterleben gespeiste Auffassung von Fausts politischem Führertum dar, wie er auch fordert, daß in der historischen Bewegung die politischen Anschauungen und Tendenzen des achtzehnten und neunzehnten Jahrhunderts sich spiegeln sollen. Fausts reines Wollen wird durch Einmischung des Mephisto mit Blut befleckt. Faust erkennt die entgegenwirkende Kraft des bösen Prinzips und weist den Teufel endgültig von sich; er entschließt sich zum Opfertod für seine Idee, um damit die junge Bewegung von der Blutschuld reinzuwaschen und seine frühere Verfehlung zu sühnen. Durch Gretchens Erscheinung, die ihm die göttliche Verzeihung verkündet, wird Faust zum Tode geweiht. — Gretchen wird hier aufgefaßt als Fausts Genius und als die Verkörperung des deutschen Volksgeistes.[60]) Fausts Tod vollzieht sich in enger Anlehnung an Goethes Dichtung.

Vischer betont die Notwendigkeit eines symbolischen Schlusses, lehnt jedoch Goethes Schlußfassung ab, da sie der unkirchlichen Haltung Fausts nicht entspreche. Vor dem Forum der Vorkämpfer und Märtyrer der politischen und geistigen Freiheit, in deren Mitte Christus thront mit dem verlorenen Sohne, dem Symbol der Verirrungen Fausts und der Hoffnung auf Verzeihung, sucht Mephisto vergeblich seinen Anspruch auf Faust durchzusetzen, bis ihn endlich Christus mit richterlicher Hoheit fortweist. Er erweckt Faust und verkündet ihm die Botschaft von „der unendlichen Liebe Gottes". Das Ganze klingt im Ostergesang aus. Vischer wählt also den von Goethe als rational verworfenen Ausgang in der Form eines himmlischen Rechtsstreites.

Vischers Plan stellt im wesentlichen eine außerordentlich stark bis ins einzelne gehende Ausführung des von Goethe nur symbolhaft angedeuteten politischen Motivs, der Entwicklung Fausts zum Helden der Tat dar. Der Verfasser gelangt, dem Zeitgeist entsprechend, zu einer Realisierung und Historisierung der Weiterentwicklung Fausts, die ihn zum Geisteshelden und politischen Kämpfer macht und ihn durch den Opfertod seine Schuld sühnen und das Böse endgültig überwinden läßt. Im Stofflichen greift Vischer überwiegend auf Goethes Jugenddichtung zurück, auf den Götz in der politischen Wirksamkeit Fausts als Bauernführer und auf den Egmont in der Einführung der überirdischen Erscheinung Gretchens. Dazu kommt der Einfluß von Schillers „Don Carlos" in der Marquis Posarolle Fausts. Dieser Entwurf ist getragen vom hohen Pathos Vischers, des leidenschaftlichen Vorkämpfers deutscher Freiheit und Einigung, und vom Zeitgeiste in der starken Betonung des politischen und historischen Elementes und in der Wider-

[59]) Schon bei Soden war Faust mit dem Bauernkrieg in Verbindung gebracht worden, doch halte ich einen direkten Einfluß für unwahrscheinlich, in beiden Fällen handelt es sich m. E. um eine Einwirkung von Goethes „Götz von Berlichingen".

[60]) Vischer lehnt ausdrücklich eine Beeinflussung durch Goethes Klärchengestalt ab, die aber nicht abzustreiten ist.

spiegelung der Zeittendenzen im historischen Geschehen. Vischers Plan kann als theoretische Erneuerung des zweiten Teiles aus dem Geiste seiner Zeit bezeichnet werden. Betont sei, daß Vischer sich der Goethischen Konzeption unterordnet und sorgfältig die Hauptfäden des ersten Teiles aufnimmt, aber er verknüpft sie zu einem Gewebe von sehr anderer Art. Im Gegensatz zu anderen Fortsetzern führt Vischer das besondere faustische Wesen seines Helden zu höchster Entfaltung und nicht zur Aufhebung. Fausts titanischer Unendlichkeitsdrang wandelt sich in gebändigtes Tatstreben, in unermüdliches Wirken im Dienste seines Volkes, wie es schon einst Pfizer in seinem Fragment plante. Der grundlegende Unterschied zu Goethes „Faust" liegt in der geschichtlichen Verfestigung der faustischen Entwicklung, die dadurch in sehr viel stärkerem Maße zu einem Einzelschicksal wird; die Erweiterung zu einem Menschheitssymbol ist erschwert, wenn nicht unmöglich gemacht. Bei schwächeren Dichtern besteht bei dieser Historisierung die Gefahr, daß die Faustdichtung zu einem historischen Drama wird. Jedenfalls läßt sich hier im Gegensatz zu der schon wiederholt angedeuteten Tendenz zur Erweiterung und Verallgemeinerung des Faustproblems eine solche zur Verengerung erkennen.

Das wird besonders deutlich in der Schlußfassung, die wohl eine Krönung der neuen Entwicklung Fausts zum Geistes- und Freiheitshelden darstellt, aber nicht dem Geiste des ersten Teiles gerecht wird. Gegenüber der kosmischen Monumentalität des Prologs im Himmel zeigt dieser Abschluß des metaphysischen Rahmens wieder die Tendenz zur Verdeutlichung und Realisierung, die Neigung, Unaussprechliches auszusprechen, die so viele neuere Faustdichtungen kennzeichnet. Auch Gottfried Keller, der im ganzen den Vischerschen Plan günstig beurteilt, lehnt den Schluß ab und entwirft selbst einen neuen.[61]) Faust soll bis zuletzt ohne Unterstützung aus dem Jenseits bleiben. Nach seinem Tode steigt Gretchen hernieder,[62]) von einem Engel begleitet, der den Kampf mit dem Teufel aufnimmt. Fausts Seele wird von dem geläuterten Gretchen empfangen und in den Himmel geleitet. Keller glaubt, daß auf diese Weise „Goethes eher komisch wirkendes Wort: ‚Das Ewig Weibliche zieht uns hinan' ungesprochen aber einfach schön zur Geltung kommen würde." (!)[63]) Dieser Kellersche Entwurf stellt eine schlichte, würdige Krönung von Vischers Plan dar und schließt zugleich stärker an den ersten Teil an.

Keller stimmt Vischers Absicht, mit diesem Plane nur „gedichtete Kritik" zu geben, ausdrücklich zu als dem besten Ausweg aus dem Di-

---

[61]) Gottfried Keller: Die neuen kritischen Gänge von F. Th. Vischer 1861. Beilage zur Augsburger Allg. Ztg. 23.—25. Mai 1861.

[62]) Auch von Keller wird Gretchen als „Genius des nationalen Werkes" aufgefaßt, „aus dem sich die Nation immer neu gebiert, und das aus Liebe für den Mann und mit ihm schuldig geworden und ihm in Untergang und Sühne vorangegangen ist, nachdem es seinen Hauptberuf, selbst geopfert, veruntreut hat." (S. 204)

[63]) G. Keller: a.a.O. S. 204.

lemma des zweiten Teils.[64]) Auch er lehnt neue Faustdichtungen als Ersatz für Goethes Fortsetzung ab, da eine wahrhaft ebenbürtige Neugestaltung nur von einem kongenialen Dichter aus gleicher Lebensstimmung geschaffen werden könne. Vischer betont wiederholt, daß sein Plan nur zeigen soll, wie der zweite Flügel des Goethischen Meisterwerkes der Struktur des ersten, in unnachahmlicher Vollendung aufgeführten, entsprechend hätte gebaut werden müssen, „bauen aber hätte nur Goethe, Goethe in seinen guten Jahren gekonnt".[65]) Und doch fanden sich Baumeister, die sich an die Ausführung dieses Grundrisses wagten. Die Zeit forderte gebieterisch eine ihrem Wesen gerecht werdende Neugestaltung des zweiten Teiles, was nimmt es Wunder, daß dieser so klar umrissene Plan von Einfluß wurde auf spätere Versuche.

Der erste, der offensichtlich Vischers Vorbild folgt, ist Adolf Müller, der in drei Faustdramen[66]) in nahezu lebenslänglicher Beschäftigung mit dem Faststoffe um seine Bewältigung rang. Die erste Tragödie, die ausdrücklich als zweiter Teil zu Goethes „Faust" bezeichnet wird, ist das Ergebnis „achtzehnjähriger strenger Prüfung". Die selbstbewußte und verheißungsvolle Widmung an den Geist des Vaterlandes, die wieder ein, wenn auch besonders krasser Ausdruck der Zeitstimmung, der Fremdheit, mit der man Goethes „Faust" gegenüberstand, ist, läßt deutlich einen Einfluß von Vischers Plan erkennen. Adolf Müller zeigt sich als Vertreter eines sehr engstirnigen, moralisierenden Standpunktes, der sich in seiner Beschränktheit mit unglaublicher Überheblichkeit anmaßt, Goethes „Faust" zu verbessern, „den armseligen Vagabunden Faust . . . sittlich zu heben!"

Auch dieser Erneuerer knüpft an den Schluß des ersten Teiles an. Er läßt Gretchens Kind auf Mephistos Veranlassung von einer Hexe retten. Faust hat sich, von Reue gepeinigt, in die Einsamkeit geflüchtet. Aber er wird sich seiner egoistischen Schmerzversunkenheit bewußt und erkennt, daß er sich nur durch ein tätiges Leben aus seiner Zerrissenheit erheben und dadurch seine Schuld sühnen könne. Durch Luther wird Faust für die Reformation gewonnen und nimmt als Hochschullehrer lebhaften Anteil an den neuen geistigen Strömungen. Es schiebt sich eine Episode im Himmel ein, dem Prolog im Himmel nachgebildet. Mephistopheles muß bekennen, daß Faust auf Gottes Wegen gehe, er erhält aber die Erlaubnis, ihn noch einmal durch seine Tochter zu ver-

---

[64]) Indem er den von Goethes Faust zweiter Teil unbefriedigten Leser zum Mitdenken zwingt und ihn zur Klarheit führt, hilft er wenigstens theoretisch eine befriedigende Lösung zu finden und selbständiger Goethes Dichtung gegenüber zu treten.

[65]) Fr. Th. Vischer: a.a.O. S. 139.

[66]) A. Müller. Faust. Tragödie in 5 Akten als zweiter Teil zu Goethes Drama. Lpzg. 1869.
—, Dr. Fausts Ende. Tragödie in 5 Aufz. Fulda 1887.
—, Fausts Kampf und Sieg. Tragödie in 5 Akt. 3. (vollständig neue) Bearbeitung. Dresden 1902.

führen. Der Teufel hat leichtes Spiel mit Faust, der inzwischen des Lehrens überdrüssig wurde und von der Entwicklung der Reformation enttäuscht worden ist. Mephisto führt ihn der jungen Margaretha zu. In beiden erwacht eine tiefe Liebe, aber die quälende Erinnerung an Gretchen und die Ahnung, daß die Geliebte seine Tochter sei, bewahren Faust davor, wieder dem Sinnengenuß zu verfallen. Die Liebe entflammt seine Tatkraft aufs Neue, wieder greift er als Lehrer in den Geisteskampf ein. Mephistopheles aber wirkt ihm entgegen und führt ein Ende mit Schrecken herbei. Er entdeckt den Liebenden, daß Margaretha tatsächlich Fausts Tochter sei, sie bricht von Wahnsinn gepackt, tot zusammen, ihn selbst aber verrät er an die Inquisition. Faust fleht in tiefster Verzweiflung den Teufel um Rettung aus Folter und Feuerpein an. Als dieser aber Erfüllung des Paktes fordert, überwindet sich Faust und löst sich von ihm. Die Studenten befreien ihren Lehrer und bringen ihm die Siegesbotschaft. Aber Fausts Lebenskraft ist erschöpft, als Vorkämpfer und Märtyrer der religiösen und nationalen Erneuerung und Einigung seines Volkes geht er im Vorgefühl seiner Erlösung in den Tod. Die Erzengel entreißen Mephisto Fausts Seele und tragen sie zum Himmel empor, dem Teufel bleibt nur der Körper.

So sieht der „sittlich gehobene" zweite Teil zu Goethes „Faust" aus! Scheiterte Stolte an der Überfülle der Gedanken, so zeichnet sich dieses Werk trotz ernsten Bemühens durch den Mangel an geistiger Substanz aus. Fausts Wandlung ist nicht innerlich motiviert, auch um sein menschheitsbeglückendes Wirken ist es sehr schwach bestellt; es erschöpft sich im wesentlichen in einigen schönen Reden, keine Spur von „warmer, lebensfrischer Tat!" Faust bleibt ein Held des Wortes und entwickelt sich nicht zum Helden der Tat. Mephisto ist bei weitem aktiver; er ist im Sinne des Vischerschen Planes der Gegenspieler Fausts, der ihn von neuem zu verlocken sucht und, als Faust sich von ihm befreit, sein Wirken durchkreuzt und vereitelt. Faust ermattet sehr schnell und gibt sich gern aufs Neue dem Lebensgenuß hin — den Hauptteil dieser Tragödie nimmt ja die erneute Verführung Fausts ein, bei der ihm die Bewährung durch die dauernde Erinnerung an Gretchen wirklich leicht gemacht wird. Wie harmlos und dumm erscheint hier der sonst so kluge und gerissene Mephistopheles! Fausts Glaube an seine Erlösung kommt auch nicht aus dem Bewußtsein, durch sein tätiges Leben seine früheren Verfehlungen gesühnt zu haben, sondern aus dem schönen Gefühl, daß die Geister der Geliebten ihn der Erlösung zuführen werden. Man kann beim besten Willen nicht behaupten, daß Faust in diesem Werke wirklich seine Schuld gebüßt und durch segensreicheres Wirken ausgelöscht habe als in Goethes zweitem Teile. Dieser „Faust" ist nur eine klägliche Wiederholung des ersten Teiles, wie einst die Versuche einer Fortsetzung. Auch Müller ist sehr stark von Goethe abhängig und hat ganze Szenen des ersten Teiles nachgebildet.[67]) In der

[67]) Prolog im Himmel, Eingangsmonolog, Wagnerszene, Osterspaziergang, Gretchens Lied am Spinnrad u. a.

sprachlichen Gestaltung zeigt sich das Gleiche, die Dichtung ist voll von Nachklängen Goethischer Verse.[68]) Es sei nur noch erwähnt, daß der Verfasser in der Gestaltung des geschichtlichen Hintergrundes versagt hat, ihm fehlt die geistige Tiefe und das formale Können, Vischers fruchtbare Idee, Faust mit der Reformation in Verbindung zu bringen, zu verwirklichen; die Anekdote ist ihm das wesentlichste Mittel zur Zeitcharakterisierung.[69]) Dieser Historismus ist das Zeichen einer Einwirkung des Zeitgeistes und veranschaulicht zugleich besonders deutlich die bei Vischer angedeutete Gefahr der historischen Gestaltung dieses Stoffes.

Der Verfasser scheint sich der großen Schwächen seines Werkes selbst bewußt geworden zu sein, denn in seiner zweiten Faustdichtung vom Jahre 1887 „Doktor Fausts Ende" sind die gröbsten Mängel beseitigt. Die ganze Margarethahandlung ist weggefallen und ersetzt durch eine platonische Liebe zu Maria, der Schwester Karls V., die Faust zu höchsten Leistungen anspornt. Faust ist der große humanistische Denker, ein Führer der Reformation, der sich aus der vorübergehenden Enttäuschung zu aktiverer Haltung aufrafft. Den Höhepunkt bildet in dieser Bearbeitung sein Eintreten für die Reformation in einer Audienz bei Karl V. Er kämpft, ein zweiter Marquis Posa, mit flammenden Worten für die Freiheit in Glaubenssachen, für das Recht des deutschen Volkes, seine Kirche seinem Wesen gemäß zu gestalten und zugleich seine nationale Einigung zu erringen. Diese Rede ist ein Wiederhall des politischen Zeiterlebens, der deutschen Einigung und des Kulturkampfes. Faust entwickelt sich hier zum ausgesprochenen Nationalhelden. Wenn er in dieser Bearbeitung eine etwas aktivere Rolle spielt, so ist damit nicht viel gewonnen; eine innere Wandlung ist nicht gegeben, auch diese Fassung, die dramatisch sehr viel geschlossener ist, geht nicht in die Tiefe.

Erstaunlicherweise ist Adolf Müller bei seiner dritten Dichtung „Fausts Kampf und Sieg" wieder zur ersten Fassung zurückgekehrt, die Verlockung Fausts durch die Liebe zu seiner Tochter scheint für den Verfasser einen eigenen Reiz gehabt zu haben. Die Liebeshandlung des ersten Faustdramas ist etwas ausgebaut, es wird klarer zum Ausdruck gebracht, daß Faust von aller Schuld frei bleibt. Fausts große Rede am Kaiserhofe ist durch ein Gespräch mit Luther ersetzt, in dem Faust seine über den Rahmen der religiösen Reform hinausgehenden Pläne entwickelt. Das politische Element ist stärker betont als in den ersten Fassungen. Das Zeitgeschehen spielt noch mehr hinein, vor allem der Kaisergedanke und Deutschlands Weltmachtstellung. Im wesentlichen

[68]) Sehr treffend ist die Kritik von Wehl, die sich allerdings auf die zweite Fassung bezieht: diese Dichtung — — spielt in der geistigen Garderobe von Goethes ‚Faust'." „Das Ganze ist eine sinnvolle An- und Nachdichtung, aber nichts weiter." (Bll. f. Literarische Unterhaltung. 1888. Nr. 31. S. 488/9.)

[69]) Luther wirft das berühmte Tintenfaß nach dem Teufel, Tetzel deklamiert seinen bekannten Spruch u. a. m.

hat sich in den neuen Fassungen nichts geändert, es bleibt das Urteil bestehen, daß Adolf Müller bei seinem so großartig in Szene gesetzten Unternehmen trotz besten Wollens kläglich Schiffbruch gelitten hat, sodaß seine drei Versuche nur als Zeitsymptome von Interesse sind.

Eine weitere, von Vischers Plan unabhängige Neugestaltung des zweiten Teiles ist der fragmentarische Versuch des österreichischen Offiziers und Schriftstellers Joseph Ernstlieb, der sich ausdrücklich „Faust zweiter Teil" nennt.[70]) Der Verfasser setzt sich nicht theoretisch mit Goethe auseinander; er deutet in der „Zuneigung an Goethe" nur darauf hin, daß seine Faustdichtung in eignem faustischen Erlebnisgrund wurzele und seine Selbstbefreiung durch poetische Gestaltung darstelle.

Ernstlieb leitet mit einem Goethes Prolog im Himmel nachgebildeten Vorspiel in der Vorhalle des Himmels von Goethes erstem Teile zu seiner Dichtung über, in dem ebenfalls Fausts einstige Erlösung angedeutet wird. Die erste Szene zeigt in Anlehnung an „Wald und Höhle" Faust in wilder Gebirgsgegend über Gretchens Schicksal nachgrübelnd. Er hat erkannt, daß er im Genuß nicht Gott und die Wahrheit finden könne. Daher sagt er der Sinnenlust ab und beginnt sich von Mephistopheles zu lösen. Der folgende Monolog zeigt Faust auf dem Tiefpunkt seiner Entwicklung angelangt, die ihn bis zur Preisgabe seines eigentlichen Wesens führt. Er verzweifelt an der Existenz des Guten, an dem Sinne des Erkenntnisstrebens. Sprach Faust im ersten Teile von Goethes Dichtung seinen Fluch über alle positiven Werte des Lebens aus, so verflucht er nun das Streben überhaupt und weiht sich den „blinden Schicksalsmächten", um widerstandslos in den Untergang zu taumeln. Die nächsten Szenen nehmen die Gretchentragödie neu auf und bringen eine ziemlich banale Verdeutlichung des Goethischen Schlusses. Gretchen mahnt Faust eindringlich zur Buße und übergibt sich dem Gericht, um ihren Fehl mit dem Tode zu sühnen. Faust, der von ihren Worten tief getroffen wurde, wird erkannt und verhaftet; er wird verurteilt und zu ewiger Kerkerhaft begnadigt. Diese Tatsache, daß er sein künftiges Leben nur dem Gesetz verdankt, führt den grundlegenden Wandel in seiner Entwicklung herbei. Faust erkennt die Verpflichtung, diesem neu geschenkten Leben einen Inhalt zu geben, und die Notwendigkeit der Selbstbeschränkung. Er schlägt das Evangelium auf und trifft wieder auf die Stelle: „Im Anfang war das Wort." Jetzt findet er sofort die Lösung: Das Wort meint den göttlichen Geist, der überall wirksam, in allem Geschaffenen gegenwärtig ist. Er klagt über den langen Irrweg, der ihm diese Erkenntnis verwehrte und ihn das „älteste Gebot" des Menschen „die Pflicht" verletzen ließ. Faust erkennt als das dem Menschen gemäße Wirken tätige Menschenliebe bis zur Opferung des eigenen Lebens. Nun wird er erst

[70]) Jos. Ernstlieb (Joh. Sigm. Weil): Fausts zweiter Teil. Dramatische Dichtung (Fragment). Mannheim 1884.

recht von seinem Schuldbewußtsein niedergedrückt. Doch gute Genien schläfern ihn ein und erquicken den von Gewissensangst Gequälten.[71]) Eine Stimme von oben kündet vom ewigen Kampfe gegen das Böse und verheißt Faust die einstige Erlösung, da er trotz allen Irrens rastlos und ernsthaft nach der Wahrheit strebte. Gretchen erscheint Faust als das Ideal der Schönheit, sie ruft ihn auf zu neuem Kampfe gegen das böse Prinzip und weist ihn nach Norden, wo ein ganzes Volk unter der Macht des Bösen seufze. Auch in dieser Faustdichtung erklingt der Preis der Liebe gegenüber der Nichtigkeit allen Wissensstrebens. Faust ringt sich zur Erkenntnis durch, daß Glaube und Liebe die im Leben und im All wirkenden Kräfte sind. Sein neu gewonnener Glaube verleiht ihm die Kraft, einer neuen Versuchung zu widerstehen. Mephisto will ihn aus dem Kerker befreien, um ihm die Möglichkeit der Buße zu nehmen und ihn ganz zu verderben. Faust aber überwindet den rasch entflammten Tatendurst und unterwirft sich in Demut dem Gesetz, damit ist seine innere Wandlung und Lösung vom Teufel vollzogen. Das Gesetz selbst gibt Faust, der zu seiner Anerkennung geführt wurde, die Freiheit zurück. Ein Zwischenakt bringt die Überleitung zu Fausts neuem Lebensweg, der wohl die Verwirklichung und Bewährung des neu errungenen Glaubens zeigen soll. Faust erscheint als Wanderer auf dem Wege nach England, um dort lehrend gegen die Macht der Finsternis zu kämpfen. Der Ausgang des Fragments läßt wieder auf neue Verführung Fausts zur Sinnlichkeit schließen und auf die Vorbereitung seiner Erlösung durch die befreiende Tat im Dienste des Guten.

Dieser neue zweite Teil ist also in der ersten Hälfte nur eine Paraphrase auf Goethes ersten Teil, der in starker Abhängigkeit eine sehr banale Wiederaufnahme der Gretchentragödie bringt, ohne wesentliche neue Elemente hinzuzufügen. Der weitere Verlauf gibt tatsächlich eine Weiterführung von Fausts Entwicklung, die aber in keiner Weise der Anlage und den Ausmaßen von Goethes Dichtung entspricht. Auch diese Neugestaltung des zweiten Teiles stellt keine Lösung des Goethischen Faustproblems dar. Goethes Faust könnte zum Beispiel niemals sein Streben verfluchen, denn das würde die Preisgabe seines ureignen Wesens und damit seinen Untergang und den Sieg des Teufels bedeuten. Sieht man aber von einer Weiterführung der Goethischen Gestalt ab, so hat Ernstlieb eine mit innerer Notwendigkeit und Folgerichtigkeit sich vollziehende Entwicklung gestaltet, die von der schwankenden Haltung des Zusammengebrochenen zum Tiefpunkt der Verfluchung alles bisherigen Strebens führt und dann in langsam wiederaufsteigender Linie den Helden aus der Reue und aus der Erkenntnis seines Irrweges zur Anerkennung der Gesetzlichkeit bringt und ihn einen neuen Glauben und ein neues Lebensziel gewinnen läßt. Damit löst sich Faust zugleich von der Macht des Bösen, um im weiteren Verlaufe

[71]) Wieder findet sich ein Einfluß des so heiß umstrittenen Eingangs von Goethes zweitem Teile.

den Kampf gegen sie aufzunehmen und sich durch ein Wirken im Geiste der Liebe seiner Erlösung würdig zu erweisen.

In Ernstliebs Gestaltung der Faustidee verbinden sich die neueren Erlösungstendenzen: die religiöse Lösung mit der Verwerfung des überheblichen Erkenntnisstrebens und der Wiedergewinnung des Glaubens, dessen wesentlicher Inhalt hier die göttliche Kraft der Liebe ist, und die sittliche Läuterung durch die Reue, die zu Demut und Anerkennung des Gesetzes führt und zur Erkenntnis der Verpflichtung, im Geiste der Nächstenliebe für die Menschheit zu wirken. Das Grillparzersche Ideal der Selbstbescheidung, des stillen zurückgezogenen Lebens spielt ebenfalls herein. Auch Ernstlieb gibt also in seiner Dichtung nicht Vollendung oder Bändigung faustischen Menschentums, sondern gestaltet seine Überwindung und Aufhebung durch ein ausgesprochen antifaustisches Lebensideal. Wieder wird Faust seines eigentlichen Wesens beraubt und sein Lebensweg den Bahnen durchschnittlichen menschlichen Lebens und Wirkens eingeordnet. Auffallend ist, daß Ernstlieb trotzdem den großen metaphysischen Rahmen beibehält und anscheinend mit der Überwindung des bösen Prinzips schließen wollte. Der Verfasser hat das Hauptgewicht auf den Umbruch in Fausts Entwicklung gelegt. Sein Wirken sollte sich wohl in der Form des Lehrens vollziehen, und zwar im Gegensatz zu der Vischerschen Tendenz in einer historisch freien, mehr mythischen Handlung, in der sich aber doch das Zeiterleben spiegeln sollte.

Die Faustdichtung des Oberösterreichers Franz Keim „Mephistopheles in Rom" (1898)[72]) gibt dagegen wieder eine historisch festgelegte Weiterführung von Goethes erstem Teile. Faust wird hier nicht mit der Reformation und dem Bauernkrieg in Verbindung gebracht, sondern mit der Eroberung Roms durch Karl V. (1527). Doch sind auch in diesem Werke reformatorische Tendenzen von Bedeutung, vor allem spielt wieder die eigene Zeit in das historische Geschehen hinein.

Faust begegnet uns zu Beginn des Dramas als kaiserlicher Feldherr im Lager von Rom, zu Tod verwundet, in der Obhut des schwarzen Mönches Onufrio, der sich alsbald als Mephistopheles enthüllt. Dieser gibt in einem Rückblick den Anschluß an den ersten Teil von Goethes „Faust", zum ersten Male erscheint dabei das Tannhäusermotiv. — Nach Gretchens Hinrichtung entschloß sich der zutiefst erschütterte Faust zur Pilgerfahrt nach Rom, um dort Vergebung seiner schweren Schuld zu finden. Immer wieder ist der von Todessehnsucht Erfüllte von Mephistopheles, der ihn unerkannt begleitet, dem Tode entrissen worden und wird auch nun wieder zu neuem Leben erweckt, damit er, der Hölle Geschöpf, noch Großes vollbringe im Dienste der Finsternis. Dem Leben zurückgegeben, zeigt sich Faust von Reue bewegt, sein Sinn ist

[72]) Franz Keim: Mephistopheles in Rom. Tragödie in 5 Aufzügen. Leipzig 1889.

unabänderlich auf den Opfertod gerichtet, der allein seine schwere Schuld zu sühnen vermag. Schwer lastet auf Faust auch der „grauenvolle Fluch", mit dem er einst seinen Glauben an das Jenseits abschwor. Die tiefe seelische Erschütterung und das schwere Erleben der hinter ihm liegenden Zeit hat ihm den festen Glauben an die Unsterblichkeit der menschlichen Seele, an ein ewiges Leben wiedergewinnen lassen. Diese neu errungene Überzeugung und sein neues Ziel, für das Wohl der Menschen zu wirken, führten ihn dazu, den Kampf aufzunehmen gegen die römische Kirche mit ihrem Streben nach Weltherrschaft und brachten ihn auf die Seite des Kaisers, der für „der Erde Glück und Frieden" kämpft. Ein nationaler Ton klingt an, Faust streitet für seines „Volkes alten Ruhm", deutlich schwingt in der historischen Gestaltung des alten Kampfes zwischen Kaiser und Papst das Zeiterleben des Kulturkampfes mit. Vergebens sucht der Teufel ihn von seinem Ziele abzulenken und dazu zu bringen, zu eignem Ruhme zu streiten, Faust hat auf alles persönliche Glück Verzicht geleistet. Als Mephistopheles sich ihm zu erkennen gibt, sagt Faust ihm den Kampf auf Leben und Tod an.

Der zweite Aufzug bereitet die erneute Verführung Fausts durch Helena vor. Diese Gestalt hat hier weder den tiefen Symbolgehalt der Goethischen Figur noch den allegorisch-dämonischen Charakter der Volkstradition und des Vischerschen Planes, sie ist der rein historischen, realistischen Sphäre des ganzen Stückes entsprechend eine durchaus reale Frauengestalt, die Herzogin von Urbino, eine Medicäerin. Mephistopheles fordert sie auf, Rom zu retten als Gegenspielerin der Vittoria Colonna, indem sie den kaiserlichen Feldherrn durch ihre Schönheit und Liebreize bestricke.[73]) Faust erkennt in Vittoria Colonna „eine gleichgesinnte Seele", die auch „im Dienste der Menschheit" wirkt,[74]) und gewährt ihrer Bitte um Gnade für ihr Volk Erfüllung. Da erscheint Helena in prächtigem Aufzuge, Faust ist von ihrem Anblick geblendet, er schwankt noch zwischen beiden Frauen, aber Helena hat bereits gewonnen.

Doch vermag er sich ihrem Zauber noch zu entziehen, denn der nächste Aufzug zeigt Faust im Kloster San Onufrio. Er will seinen Kampf mit den Waffen des Geistes weiterführen, den Aberglauben und die Finsternis überwinden und für den Sieg des Lichtes und der Wahrheit streiten. Faust will seinen neuen Glauben in einem Werke niederlegen, das Antwort geben soll auf alle Lebensfragen. Da erreicht ihn zugleich die Nachricht vom Verrat des Kaisers an der guten Sache und die Bannbulle. In diesem Augenblick der Verzweiflung, da Faust sich in allen Hoffnungen getäuscht und von allen verlassen sieht, wird er ein leichtes Opfer der erneuten Verlockung des Teufels, der ihn

[73]) Wie Stolte wendet Keim das Helenenmotiv der Hexenküche in umgekehrtem Sinne an, Mephisto entflammt durch ein Bild Fausts Helenas Leidenschaft.

[74]) Fr. Keim: a.a.O. S. 56.

als Wappenknecht der Herzogin von Urbino um Hilfe für seine Herrin anfleht.

Der vierte Aufzug spielt im Palast Urbino bei Morgendämmerung. Faust und Helena haben sich in freier Liebe verbunden. Die Darstellung steht stark unter dem Einfluß von Goethes Helenaakt, nur daß sich alles in der realen Sphäre abspielt. Faust ist völlig trunken vom Rausch der Leidenschaft und spottet über sein hohes Streben und seine großen Ziele. Mephistopheles hofft ihn in dieser Verblendung endgültig zu verderben; er stürzt ihn in neue Blutschuld und nimmt ihn namens der Inquisition in Haft. Dann gibt er sich Faust zu erkennen und höhnt ihn wegen seiner hochfliegenden Pläne. Als Faust seine völlige Verlassenheit sieht, verfliegt sein Liebesrausch; er durchschaut Mephistopheles' Spiel und erkennt in Helena dessen Werkzeug. Faust überwindet seine Leidenschaft und findet sich selbst wieder, so erfüllt sich das Motto, das Grillparzerwort: „Nichts bleibt dir treu als dein Selbst, wenn du selbst ihm treu bleibst."

Der fünfte Aufzug führt dann Fausts Entwicklung bis zur Vollendung im Opfertode. Faust ringt im Kerker mit den verschiedensten Gesichten, die aus der Erinnerung aufsteigen. Schließlich erscheint das verklärte Gretchen, das ihn wiederaufrichtet und zum Opfertode aufruft, durch den allein er seine Schuld zu büßen und die Seligkeit zu erwerben vermag. Gretchens Erscheinung scheidet mit der Verheißung der Wiedervereinigung im Jenseits. Ihre Worte geben Faust seine sichere Haltung zurück. Er widersteht einer neuen Verlockung durch Helena, die zu seiner Befreiung naht. Faust steht zu seinem Wirken für eine neue Kirche und für das künftige Menschheitsglück und geht freudig in den Flammentod als Enkel der verbrannten Ketzer. Der Teufel wütet vergebens, daß ihm „dieser Narr" durch seinen Mut verloren geht. Gretchens überirdische Erscheinung senkt sich herab, selige Geister stimmen den ambrosianischen Lobgesang an, Faust stirbt im Vorgefühle seiner Erlösung.

Keims schlichte, sympathische Dichtung steht deutlich unter dem Einfluß des Vischerschen Planes, wenn auch der historische Hintergrund etwas abgewandelt ist und nicht alle von Vischer geforderten Lebenssphären berührt werden — das Gebiet der Kunst schaltet ganz aus, auch die Wissenschaft ist von geringerer Bedeutung —. Aber Fausts Entwicklung, die klar und überzeugend gestaltet ist, entspricht den Grundzügen des Vischerschen Entwurfes. Aus tiefer Reue folgt die sittliche Erneuerung des Helden und der weiterhin zielgebende Entschluß zu selbstlosem Wirken im Dienste seines Volkes und der Menschheit, dessen Verwirklichung ihn zum Tatmenschen und dann zum Geisteshelden und Märtyrer seines neuen Glaubens werden läßt. Freilich tritt das politische Element in Vischers Sinn zu stark zurück. Mephisto erscheint wieder als der natürliche Gegenspieler Fausts, der aber durch dessen sittliche Läuterung und Opfertod überwunden wird. Diese Faustdichtung ist ganz unphilosophisch gestaltet als historisches Drama, unbeschwert

von allem allegorischen oder symbolischen Gehalt[75]). In ganz schlichter und anspruchsloser Weise ist das ausgeführt, was Adolf Müller vergeblich erstrebte. So ist diese Faustdichtung, die natürlich auch nicht ernstlich als Ersatz von Goethes zweitem Teil in Frage kommt, wieder sehr bezeichnend für den Zeitgeist. Keim hat mit seinem Werke dem Zeitverlangen nach einer unkomplizierten, dem Durchschnittsverstande faßlichen Lösung des Faustproblems Rechnung getragen und es in klarer, einfacher Form befriedigt.

Den Abschluß dieser Gruppe von Neugestaltungen des zweiten Teiles von Goethes „Faust" soll seine Parodierung durch Friedrich Theodor Vischer bilden: „Faust, der Tragödie dritter Teil. Treu im Geiste des zweiten Teiles des Goethischen Faust gedichtet von Deutobold Symbolizetti Allegoriowitsch Mystifizinsky"[76]), die einzige wirkliche Parodie auf Goethes „Faust" unter einer Unzahl von parodistischen und satirischen Behandlungen des Faststoffes. Dieser dritte Teil ist doppelter Wurzel entsprossen, dem ethischen und ästhetischen Ungenügen an Goethes Fortsetzung, aus der Ablehnung der symbolisch-allegorischen Darstellungsart, wie schon der Titel andeutet, und aus dem Unbefriedigtsein von Fausts sittlicher Läuterung, das schon den Plan zum zweiten Teile diktierte. Die erste Fassung der Parodie vom Jahre 1862 schießt weit über das Ziel hinaus, sie ist scharf und persönlich gehässig und im Ton sehr derb; die zweite Bearbeitung (1886) ist wesentlich maßvoller und zeichnet sich durch reiferen Humor aus, sie hat vor allem an Wert gewonnen durch die starke Zeitbezogenheit.

Auch Vischer hebt den Schluß des zweiten Teiles auf, da Faust sich nicht praktisch bewährt habe. Der Herr gesteht Mephistopheles zu, daß Faust noch weitere Prüfungen über sich ergehen lassen müsse, ehe er endgültig in den Himmel kommen dürfe; zur Unterstützung werden ihm Lieschen und Valentin beigesellt. In der ersten Prüfung wird Faust in Ausspinnung eines Motivs des Goethischen Schlusses, an dem Vischer besonderen Anstoß genommen hatte, zum Schulmeister der seligen Knaben bestimmt, unter denen er, ohne zu strafen, Zucht halten soll. Er ist dazu verdammt, ihnen die Bedeutung des Homunculus zu erklären, was nur sehr mühsam mit Hilfe eines Manuskriptes gelingt,

---

[75]) Gretchens Erscheinung zeigt zur Genüge, daß diesem Dichter die überirdische Sphäre nicht lag, diese Episode ist im Gegensatz zu der sonstigen Dichtung recht banal gestaltet.

[76]) 1. Aufl. Tübingen 1862. 2. umgearbeitete und vermehrte Auflage. 1886. 6. Aufl. 1907.

[77]) Vorausgegangen waren der Däne Jens Baggesen mit seinem „Vollendeten Faust oder Romania in Jauer" (1836), einer literarischen Satire gegen die Romantiker, und Karl Rosenkranz mit seinem oben erwähnten „Geistlich Nachspiel zur Tragödie Faust", einer theologischen Satire. Beide parodieren also nicht Goethes „Faust" selbst. Die Mehrzahl der parodistischen Bearbeitungen des Faststoffes sind flache, witzlose Machwerke, die sich nur des Goethischen Stoffes zu anderen Zwecken bedienen, so sinkt der Faststoff herab zum Gegenstand platter Polterabend- und Karnevalsstücke, die nicht der Erwähnung wert sind

eine ergötzliche Verspottung der Goethischen Allegorik und der Goethephilologie zugleich. Die zweite Prüfung führt Faust noch einmal zu den Müttern herunter, wo er wieder mit Helena zusammentrifft, aber mit Valentins Beistand ihrer Verlockung widersteht. Auch hier gilt Vischers Spott der Unverständlichkeit und übertriebenen Allegorik des zweiten Teiles. In der Höhle der Mütter folgt noch der Kampf gegen die „Grande nation", die mit Hilfe des deutschen Michels überwunden wird, und ein jesuitischer Bekehrungsversuch. Die Auseinandersetzung mit der grande nation, die Spiegelung des deutsch-französischen Krieges, gipfelt in einer ernsten und gerechten Kritik: Anerkennung des französischen Geistes, aber Zurückweisung des unberechtigten Vormachtsanspruches. In der Szene mit dem jesuitischen Schemen findet der Kulturkampf seinen Niederschlag; hervorzuheben ist die Anprangerung des gewissenlosen politischen Schachers des Zentrums mit der Sozialdemokratie.

Wir wissen beide nichts von einem Vaterlande,
Den Teufel fragen wir nach seiner Ehr' und Schande.[78])

Die Zeitsatire zeigt das hohe Niveau der Vischerschen Parodie, die sich nicht auf die Auseinandersetzung mit Goethe beschränkt. Da Faust alle Prüfungen nur recht kläglich bestanden hat, wird dem Teufel noch ein letztes Zugeständnis gemacht: Faust muß sich noch „legendenhaft, studentenhaft" zur Himmelfahrt weihen lassen. Diese Fuchstaufe in Form einer Kaltwasserkur stellt eine Parodie auf die klassische Walpurgisnacht dar. Nun erst wird Faust der Erlösung würdig befunden.

Das Nachspiel parodiert höchst witzig die Faustkommentatoren philosophischer und philologischer Richtung. Im Himmelswirtshaus erscheint „die Gesellschaft der an Goethes Faust sich zu Tode erklärt habenden Erklärer", die Sinnhuber mit den vielsagenden Namen Deuterke, Grübelwitz, Hascherl, und die Stoffhuber Scharrer, Karrer und Brösamle. Sie wollen sich an die Interpretierung der Vischerschen Parodie machen, geraten in heftigen Streit und werden von Valentin und Bärbel hinausgeworfen zu großer Belustigung Goethes, den das seltsame Schauspiel angelockt hat. Zugleich erscheint Vischer selbst, um sich dem Richterspruch Goethes zu stellen. In dieser Auseinandersetzung mit dem alten Herrn entwirft Vischer ein von tiefer Verehrung eingegebenes Goethebild, das auch eine von großer Bewunderung getragene Wiedergabe des ersten Teiles in sich schließt, und offenbart den Ursprung seiner Parodie:

Verstehen kannst du meines Spottes Born,
Erkrankte Liebe ist mein ganzer Zorn.[79])

Vischer übergibt sich selbst zur Sühne seines Frevels der Hölle. Das Ganze klingt versöhnend aus mit Goethes verzeihenden Worten:

[78]) Fr. Th. Vischer: a.a.O. S. 85.
[79]) Fr. Th. Vischer: a.a.O. S. 210.

Ich denke seinetwegen
Zu rechter Zeit ein Wörtchen einzulegen.[80])

Mit dieser Parodie ist die Faustliteratur um ein überaus geistreiches, humorvolles und auch im höchsten Grade witziges Werk bereichert worden, das ganz aus dem Geiste der aristophanischen Komödie geboren ist, wie wir deren nicht viele in der deutschen Literatur haben. Bei Vischers Parodierung des zweiten Teiles handelt es sich weder um überhebliche Kritik noch um anmaßendes Bessernwollen; sie deckt nur mit allen Mitteln des Spottes die erkannten Fehler und Schwächen auf und lenkt den Blick wieder auf das Wesentliche, indem sie alle Kleinlichkeitskrämerei und gedankenlose Vergötterung in der Deutung verwirft und zu einer gerechten Gesamtschau Goethes zurückfindet. So kommt diese Faustparodie dem Goethischen Werke nur zugute, sie führt zu dem gleichen Resultat wie Vischers Faustplan, denn sie verhilft zu dem notwendigen Abstand und fördert die selbstverantwortliche Auseinandersetzung mit dem zweiten Teile.[81])

Noch einmal sei betont, daß alle diese Versuche einer Neugestaltung des zweiten Teiles nicht ernstlich als Ersatz in Frage kommen, mögen sie den Anspruch darauf erheben oder nicht. Sie sind nur von Wert für die geistesgeschichtliche Betrachtung und die Goethekritik. Von geringerer Bedeutung sind die religiösen Lösungen, die sich in diesem Zeitraum damit begnügen, Faust den Glauben wiedergewinnen zu lassen. Unser Interesse richtet sich mehr auf die Dichtungen, die Fausts Entwicklung zum Helden der Tat und zum Geistesmärtyrer führen, denn sie spiegeln im besonderen den Zeitgeist. Das politische Moment ist im Laufe des neunzehnten Jahrhunderts ganz stark in den Vordergrund getreten und gibt auch der Faustdichtung ein neues Gepräge; die Schillerschen Helden der Tat, in erster Linie der Marquis Posa, werden zum Vorbild. In engem Zusamenhange damit steht die Betonung des Gemeinschaftsgefühls, das im gleichen Zeitraum sehr erstarkt ist. Es klang schon am Schlusse der Goethischen Faustdichtung auf, wird aber in diesen Bearbeitungen ganz in den Vordergrund gestellt und gipfelt in dem neuen Motiv des Opfertodes, der eigentlichen Sühne von Fausts Schuld, die in dieser Gruppe von Faustdichtungen ganz im Mittelpunkt des Geschehens steht. Besonders hervorzuheben ist die Forderung nach einer ideellen Tat, die in den theoretischen Ausein-

[80]) Fr. Th. Vischer: a.a.O. S. 223.

[81]) Im Anschluß an Vischers Parodie sei noch auf einen ernst gemeinten, aber völlig mißglückten dritten Teil zu Goethes „Faust" hingewiesen, die Fausttragödie von C. A. Linde (Darmstadt 1887). Darin muß Faust nach göttlichem Richterspruch noch einmal auf die Erde zurückkehren, um sich ganz aus der Macht des Bösen zu lösen; er erscheint als Fürst mit sehr idealer Gesinnung und wird durch Mephisto, der als Anarchistenführer gegen ihn wirkt, in die Luft gesprengt. Von ernstlicher Prüfung oder Läuterung ist keine Rede, umsomehr, als die recht kümmerliche Fausthandlung von parodistischem Beiwerk umrankt ist, das Mephisto eine ganz überragende Stellung gibt.

anderſetzungen und in der Geſtaltung eine große Rolle ſpielt. Die nüchterne und realiſtiſchere Zeit fand nicht mehr Genüge an einer bloßen Tat der Nützlichkeit, denn das bedeutet das Werk des Goethiſchen Fauſt für ſie, da das Verſtändnis für den Symbolgehalt verloren iſt. Fauſts Tat iſt in der Zeit der ſich ſchnell entwickelnden Technik etwas ganz alltägliches geworden. Sie ſehnt ſich wieder nach großen Geiſtestaten und fordert ein Handeln aus ideellem Antrieb, den Kampf um die geiſtigen Güter der Menſchheit. Dieſe Fauſtdichtungen kommen dem eigentlichen Weſen fauſtiſchen Menſchentums näher als die rein religiöſen Löſungen und führen zum Teil in ihrem beſchränkten Rahmen zu ſeiner Entfaltung und Vollendung. Wir werden ſpäter noch mehrfach Verſuchen einer Neugeſtaltung des zweiten Teiles begegnen, die zum Teil die von Viſcher gegebene Linie wiederaufnehmen. Zunächſt aber folgt eine Reihe ſelbſtändiger Bearbeitungen des Fauſtſtoffes, die ein weſentlich anderes Gepräge tragen und erkennen laſſen, daß wir an einem Einſchnitt in der Reihe der nachgoetiſchen Fauſtdichtungen angelangt ſind.

Die Fauſtdichtungen von 1890 bis zur Gegenwart.

Dieſe neue Gruppe ſelbſtändiger Fauſtdichtungen wird durch zweierlei gekennzeichnet: Löſung von Goethes Dichtung und Streben nach freier ſtofflicher Geſtaltung und grundlegender Wandel der Fauſtidee ſelbſt. Die Tendenz zur unabhängigen Geſtaltung erklärt ſich aus der zeitlichen Entfernung von Goethes Dichtung, die erſte ſtarke Nachwirkung hat nachgelaſſen und das Intereſſe an der direkten Auseinanderſetzung tritt zurück. Die Dichter wenden ſich wieder mehr dem Fauſtproblem ſelbſt zu und ſuchen neue Wege zu ſeiner Geſtaltung. Der Wandel der Fauſtidee aber iſt aus dem Einfluß des Zeitgeiſtes herzuleiten. Im ausgehenden neunzehnten Jahrhundert ſetzte eine ſtarke Welle neuen religiöſen Suchens ein, die auch auf dieſes große Menſchheitsproblem nicht ohne Einfluß blieb und ſo die folgenden Fauſtbearbeitungen beſtimmte.

Eröffnet wird dieſe Gruppe mit dem 1894 anonym erſchienenen Werk „Juſtus, Fauſt's Sohn“[1]). Der anonyme Verfaſſer geht vom Berichte des Volksbuches über die Geburt von Fauſts Sohn aus; ſein Ziel iſt die Weiterführung der Fauſtidee über Fauſt ſelbſt hinaus, in der zukunftsweiſenden Geſtalt ſeines Sohnes, und zwar wird das Problem ganz auf das religiöſe Gebiet verlegt.

Der grundlegende Unterſchied zu den früheren Fauſtbearbeitungen und die Weiterführung des Fauſtproblems liegt darin, daß der Held dieſer Dichtung nicht den fauſtiſchen Zwieſpalt von Erkenntnistrieb und

[1]) Juſtus, Fauſt's Sohn. Ein dramatiſches Epos in 3 Teilen. T. I. Dresden und Leipzig 1894.

Lebensdrang in sich trägt, ihm geht es lediglich um die Glaubensgewißheit. Nicht Wissensdurst erfüllt ihn wie einst seinen Vater, sondern religiöse Sehnsucht nach der Erfassung des Göttlichen, nach dem reinen Glauben, und zwar, um der ganzen Welt zu helfen und ihr den Frieden zu bringen. Justus empfängt die verschiedensten Lehren, u. a. trifft er auch mit seinem Vater zusammen, der ihm Resignation anrät. Doch alles fruchtet seinem Bemühen nichts; er geht in die Welt hinaus, um den Gott der Christen, die Liebe, zu suchen. Justus gerät in das Getriebe der großen Welt und hält auch hier an seiner religiös-ethischen Forderung fest, die allein zu einer Neuordnung der Welt führen könne. Auch er kommt mit dem Teufel in Berührung. Die Baronin und der Pater wollen Justus mit seinem heißen Streben und reinen Wollen für ihre Weltverbesserungspläne einspannen, die nur egoistischen Motiven entspringen. Diese beiden Verbündeten vertreten die reaktionären, widerstrebenden Mächte, die sich seiner Berufung und seinem eigentlichen Werk in den Weg stellen. Die Baronin müht sich um Justus' Liebe, sie ist aber nur das Werkzeug des Paters, des verkappten Teufels, der den jungen Gottsucher und Weltverbesserer in seinem hohen Streben durch diese Liebe zu Fall bringen will wie einst seinen Vater. So zeichnet sich auch in dieser freien Gestaltung noch das alte Schema der Faustdichtung ab mit dem wesentlichen Unterschiede, daß der Teufel sich vergebens müht, den Helden zu einem Teufelsbündnis zu verlocken und Gewalt über ihn zu bekommen. Der erste Teil dieses „dramatischen Epos" schließt damit, daß Justus die Liebe, die er in der ganzen Welt vergeblich suchte, endlich bei der Geliebten findet.

Weitere Teile dieser Dichtung sind nicht erschienen, so läßt sich auch nicht erkennen, wie Justus sein großes Erlöser- und Friedenswerk durchführen sollte. Ich glaube, daß dem Verfasser daran auch gar nicht gelegen war, sondern daß es ihm in erster Linie darauf ankam, diese neue Heilandsidee hinzustellen und damit der neu erwachten religiösen Sehnsucht der Zeit Ausdruck zu verleihen. Die alte Glaubensform hat ihre Kraft verloren; der Mensch sehnt sich nach neuer Offenbarung des „großen Einen, dess' wir ein Teil".[2]) Darauf richtet sich Justus' Suchen, um der Menschheit Verkünder dieses neuen Glaubens zu werden. Zugleich entwirft der Anonymus ein düsteres Bild der Zeit mit all ihren Irrungen und Gebrechen, mit ihrem untermenschlichen Menschentum. Hier wird einmal die Untergangs- und Umbruchsstimmung deutlich, die in dieser Zeit lebendig war und die eine Wurzel des starken religiösen Suchens und der Sehnsucht nach einem neuen reinen Menschentum darstellt.

Streng genommen ist dieses Werk keine Faustdichtung, vom eigentlichen Faustgedanken und von einer Faustgestalt im bisherigen Sinne ist keine Rede. Es handelt sich um die Überführung der Faustidee in das Problem eines ganz anders gearteten Menschentums, das in dieser

[2]) Justus: Faust's Sohn: a.a.O. S. 39.

Zeit starken religiösen Lebens und Suchens als höchste Form menschlichen Seins in den Vordergrund trat: das Erlösertum. Doch ist dieses Werk ein Glied in der langen Kette nachgoethischer Faustdichtungen, da die neue Problemstellung ausdrücklich mit der Faustidee und -gestalt in Verbindung gebracht wird, vor allem aber, weil sehr bald die Faustdichtungen selbst die Erlöseridee, die schon in früheren Werken sich andeuteten, zur Grundlage nehmen: Faust, der Wahrheitssucher, wandelt sich zum Gottsucher. Während die ersten religiösen Lösungen Faust zum alten Glauben zurückzuführen suchten, wird Faust zum Sucher und Verkünder eines neuen Glaubens, zum Erlöser der Menschheit von den Mächten des Bösen.

Schon im folgenden Jahre wurde Faust selbst mit dem Heilandsgedanken in Verbindung gebracht, in der Stanzendichtung „Faust und Prometheus" von Hermann Hango.[3]) Häufig wurden in früheren Dichtungen der Faustgestalt prometheische Züge verliehen. Dies aber ist, so weit ich sehe, die einzige Faustdichtung, die Faust mit dieser anderen großen mythischen Gestalt selbst zusammenführt, und zwar in sehr sinnvoller Weise. Prometheus wird als der große Kulturschöpfer und Hüter wahren Menschentums aufgefaßt, der, von Mitleid mit der verzweifelten Menschheit erfüllt, ihr in Faust einen neuen Heiland senden will, um sie wieder auf den rechten Weg zu weisen. Daher ist er bemüht, Fausts tiefen Pessimismus zu überwinden und ihn zu einer neuen positiven Welt- und Lebensschau zu führen. Dieser Anlage zufolge wird in Faust noch einmal der eine Grundtrieb seines Wesens gestaltet, der Erkenntnisdrang, der hier zu gigantischen Ausmaßen gesteigert ist.

Faust weilt nachts auf der „Zinne" der Anden, unberührt von der Großartigkeit der ihn umgebenden Natur. in titanischem Toben wütet er,

— — — der Zwietracht letztgeborener Sohn.
Ein Enkel seines zaubermächt'gen Ahnen,
Der an den Zweifel seine Seele gab,[4])

gegen die Natur, die dem Menschen den Einblick in ihr geheimnisvolles Wirken verwehrt. Diesen Faust „zerstört das inn're Unvertrauen!"[5]) Er verzweifelt am Sinn des Lebens, an der Bestimmung des Menschen, da er überall nur Tod und Untergang, nur sinnlose Vernichtung sieht. Tobend schreit er der Natur sein „Warum, wozu!!" entgegen. Ermattet von seine wilden Raserei sinkt er in tiefen Schlummer, in dem ihm Prometheus erscheint, um in ihm wieder den Glauben an die ewige Weisheit zu wecken.

In großartigen Bildern zieht an Faust noch einmal das Entstehen und Werden der Welt in ungeheuren Zeiträumen vorüber.

[3]) H. Hango: Faust und Prometheus. Eine Dichtung. Wien, Pest, Leipzig 1895.
[4]) H. Hango: a.a.O. S. 1/2.
[5]) H. Hango: a.a.O. S. 2.

Immer wieder wird er auf den Kampf, in dem nur der Stärkste sich durchsetzt, als das Grundprinzip des Lebens hingewiesen. Dann erlebt Faust von neuem das Werden des Menschengeschlechtes in seiner gradlinig aufwärtsverlaufenden Entwicklung. Faust schaut, wie das erste geistige Forschen anhebt und trotz allen Irrens den Menschen nicht zur Verzweiflung führte, sondern ihn immer neue Wege finden ließ und zu höheren Leistungen anspornte. Das große Ringen der Menschheit um Gott wird Faust ins Bewußtsein zurückgerufen; er erlebt Christi Wirken und Erlösertat und die deutsche Befreiungstat der Reformation, die den blinden Glauben überwandt. Aber sie führte den Zweifel im Gefolge, der jedoch den Menschen nicht zugrunde richten, sondern ihm neue Wege erschließen soll. Da ersteht vor Faust das Bild seines großen Ahnen, dem so viel neue Fragen aus dem Zweifel erwuchsen, so daß er nur noch voller Grauen in der Menschheit Zukunft blickte. Bei dieser Vision wird Faust im Traum von dem Gefühl der eigenen Qual überwältigt und schreit seinen ganzen Schmerz hinaus. Er vermag noch nicht den Sinn all dieses Strebens zu erkennen und sieht darin nur ein vergebliches qualvolles Ringen, das bis in die Ewigkeit andauert. Prometheus spricht ihm gütig zu und zeigt, daß alles Streben und Kämpfen seinen Sinn habe; nur sei es dem Menschen nicht gegeben, den Plan der ganzen Schöpfung zu überschauen, noch das Ziel der mit menschlichen Maßen unerfaßbaren Entwicklung, die sich durch Ewigkeiten hinzieht, zu sehen. Diese Erkenntnis vermag Faust nicht zu ertragen; ungehemmt schleudert er seine Anklagen namens der ganzen Menschheit in das All hinaus. Er sieht als einzigen Ausweg nur noch die Selbstvernichtung, da ja doch alles Streben und Wirken erfolglos und sinnlos sei. Prometheus sucht Fausts Anklage zu widerlegen, indem er ihm den positiven Gehalt und Wert der einzelnen Epochen der Menschheitsentwicklung und ihr langsames Aufwärtssteigen enthüllt. Er ruft Faust auf, sich der ganzen Menschheit zu erbarmen und sie von dem Fluche, der auf ihr lastet, von der Verzweiflung, in die sie sich selbst stürzte, zu befreien und ihr neuen Lebensmut einzuflößen.

— — — — — Doch willst du *sie* belehren,
Mußt du dich selbst zum Lichte neu bekehren!
Schür' wieder an zu alter Glut das Leben,
Die Gier zu *sein*, zu *siegen* himmelan,
Dann kannst du deines Reichtums andern geben
Und sie erlösend führen *deine* Bahn:
Nur Schwachheit ist die Liebe eines Schwachen,
Durch dieses Mitleid soll dir Kraft erwachen![6])

Prometheus läßt Beispiel gebend und anfeuernd die „Willensfürsten" und „Geistriesen", die für die kommende Zeit gekämpft und gelitten haben, an ihm vorüberziehen. Da erwacht in Faust die Ahnung, daß der Menschheit noch der große Zukunftsdeuter fehle, der ihr verkünde,

[6]) H. Hango: a.a.O. S. 61.

daß der Tod nicht endgültigen Untergang in sich schließt und der der Menschheitsentwicklung neue Wege weist.

Faust aber vermag den Zweifel nicht zu überwinden, ehe er nicht die Gewißheit sieht, so fordert er die Enthüllung der Zukunft. In ihm lebt immer noch das Grauen vor dem Tode, der letztlich der Herr alles Seins und Werdens sei, denn am Ende jeder Höherentwicklung stehe das „Gewesen". Prometheus aber zeigt ihm, daß keine Kraft im Weltprozeß verloren geht, daher ist auch alles menschliche Leiden und Streben nicht vergebens und wirkt weiter über Tod und Vernichtung hinaus; wenn diese Erde vergeht, so werden neue entstehen, die dem Menschen Raum zu weiterer Entfaltung bieten. Da stellt Faust die letzte Frage nach der Existenz Gottes. Ihm wird die Antwort, daß nur der Schwache zu einem Gott seine Zuflucht nehme und bei ihm Halt suche.

Ein starker Geist begehrt ihn nicht zu schauen,
Bevor er denkend kann auf ihn vertrauen![7])

Faust ist noch ganz verwirrt von dieser ungeheuren Weltschau, die sein ganzes bisheriges Weltbild aufhebt und ihm jeden Halt genommen hat. Da stößt Prometheus die letzte Schwelle der Erkenntnis vor Faust auf, und er sieht das Entstehen neuer Welten aus dem Chaos und schaut die Ewigkeit.

Das Haupt berührt von ihres Schleiers Beben
Erwachte Faust — dem Licht zurückgegeben![8])

Neuer Lebenswille und der Glaube an den Sieg des Lebens sind in ihm erwacht und haben den Pessimismus überwunden; Faust ist zum Verkünder und Kämpfer einer neuen optimistischen Weltanschauung herangewachsen.

Mit Hango ist wieder eine Faustnatur an das Faustproblem herangegangen, die, von gleichen Zweifeln erfüllt, mit den gleichen Fragen rang.[9]) Diese kraftvolle, von hohem Schwung getragene Dichtung ist eine Selbstoffenbarung, das Glaubensbekenntnis ihres Dichters. Noch einmal ist die Faustgestalt groß aufgefaßt und von ihrem eigentlichen Wesen aus weitergeführt. In dieser freien Bearbeitung des Faust-

[7]) H. Hango: a.a.O. S. 97.
[8]) H. Hango: a.a.O. S. 99.
[9]) H. Hango: Neue Gedichte (1897):

Unterwegs. (S. 6/7)

In mir der Menschheit Klagen,
Das leidvoll tiefste Fragen,
So steig' ich auf zur Halde,
So wandre ich im Walde;
Wie einer, der gesandt,
Dem Leben nachzuspüren
Mit Blicken unverwandt,
Sein heilig Recht zu führen,
Vom Grauen ungebannt.

Bekenntnis (S. 5)

Glücklos, geschaffen um zu trauern,
Dem Tod geweiht und seinen Schauern,
An seines Reiches Saum,
Im Eishauch seines Schwebens —;
So träumt' ich meinen Traum
Vom ew'gen Sieg des Lebens!

problems ist der Heilandgedanke klarer gefaßt als in der vorigen Dichtung und mit der Faustidee selbst verbunden. Faust, der große Zweifler und Wahrheitssucher, wird zur Befriedigung seines übermächtigen Erkenntnisdranges, zur Überwindung seines Zweifels geführt und wird so zum Verkünder einer neuen Weltanschauung, zum Wegbereiter der Menschheitszukunft. Hango erhebt im Gegensatze zu Lenau den Zweifel zum positiven Lebensprinzip, er soll den Menschen nicht niederschlagen, sondern befreien und vorwärtstreiben auf immer neuen Wegen zu höchster Entfaltung.

Diese Faustdichtung ist die erste, in der das alte Grundmotiv des Teufelsbündnisses ganz ausgeschaltet ist, damit scheidet auch der metaphysische Gehalt des Faustgedankens aus, das Problem des Bösen steht nicht zur Diskussion. Die Gestalt des teuflichen Widersachers ist ersetzt durch den großen Menschenfreund Prometheus, der Faust seinen Beistand verleiht. Wieder begegnet das alte Motiv der Weltenfahrt, hier gewandelt und stark ausgebaut zur großen Weltenschau. Die kosmischen Visionen vom Werden der Welt, der Erde und des Menschengeschlechtes sind der sinngemäße Ausdruck der neuen Weltanschauung, der Hango in seiner Faustdichtung dichterischen Ausdruck gibt, des neuen Monismus Haeckelscher Prägung mit seinem starken entwicklungsgeschichtlichen Optimismus. So geht Hango einen Schritt weiter als der anonyme Verfasser der vorigen Dichtung. Auch durch sein Werk schwingt als Grundton der tiefe Pessimismus und die Untergangsstimmung der Zeit, hier noch übersteigert zu titanischen Verzweiflungsausbrüchen, die wieder den Geist der Faustdichtung des Sturm und Drang in die Erinnerung zurückrufen. Aber Hango setzt ihm eben diesen Optimismus einer neuen Weltanschauung entgegen, die mit fester Zuversicht an eine gradlinige Höherentwicklung der Menschheit glaubt.

In Hangos Faustdichtung zeichnet sich ein grundlegender Wandel des Faustgedankens ab, der sich in der Verschiebung des Schwergewichts ausdrückt, nicht mehr das Lebensproblem faustischen Menschentums oder Fausts Verschuldung und Erlösung steht im Vordergrunde, die Faustidee wird in einen größeren Zusammenhang gestellt: Fausts Entwicklung zur Erfüllung seines Strebens wird zum Mittel eines höheren Zwecks, zur Befreiung und Erlösung der ganzen Menschheit. In Hangos Faustdichtung hat sich also der Übergang von der ursprünglichen Faustidee zum Heilandsgedanken, der schon in früheren Gestaltungen anklang, ganz vollzogen. Die Faustdichtung ist zum Gefäß des religiösen Sehnens, des geistigen Ringens der Zeit geworden und verleiht hier im Gegensatz zu anderen, noch tastenden Versuchen einer ganz bestimmten Weltanschauung ihren Ausdruck, und zwar einer Weltanschauung, die dem übermenschlichen Grundzug faustischen Wesens entspricht, denn Haeckels Monismus kann nur von starken, freien Naturen getragen werden.

In gleicher Richtung bewegt sich das Werk von Walter von der Elbe „Khâli oder der Ausgleich“ 1900/1 geschrieben und

1902 veröffentlicht[10]). Auch diesem Verfasser geht es darum, dem religiösen Suchen der Zeit einen neuen Weg zu weisen und die „gelbe Modeblume des modernen Pessimismus" zu überwinden, er ringt um eine freiere Form des Glaubens, der die strenge dogmatische Gebundenheit des Christentums aufhebt, um die Einheit von Glauben und Wissen. Aber im Gegensatz zu Hangos Werk ist hier nicht eine neue Weltanschauung klar umrissen gestaltet; die verschiedensten Elemente sind zusammengetragen, ohne zu einer Verschmelzung zu gelangen. Zum ersten Male wird die Faustgestalt mit der ihr so fremden, ja gegensätzlichen Welt des Ostens zusammengebracht; in ihrer Philosophie glaubt dieser Faust die Erfüllung seines Suchens zu finden. Diese neue Verbindung ist um so leichter möglich, da der Held dieser Dichtung nicht mehr als eigentliche Faustgestalt konzipiert ist wie gerade bei Hango, sondern als der moderne gebildete Durchschnittsmensch, der nach Befriedigung seines religiösen Suchens strebt, nach dem Ausgleich aller Gegensätze im Leben, vor allem nach dem von Gut und Böse.

Der erste Monolog Fausts zeigt den großen Abstand und Wesensunterschied zu der Mehrzahl früherer Faustdichtungen und macht besonders deutlich, daß es sich hier keineswegs um faustisches Menschentum handelt.

> Nicht gut, nicht schlecht, ein heit'res Kind der Welt,
> Ein ernster Denker und ein froher Zecher —
> Verwöhnt, geliebt und oftmals angefeindet,
> Wo ich mit Wölfen im Accord nicht heule,
> Doch glücklich in mir selbst, in heit'rer Ruhe,
> Und, wenn es sein muß, stolzer Ironie.[11])

Faust hat sein Lebensglück in der „edelsten der reinen Frauen" und in den „süß'sten Kindern" gefunden![11])

> Ich suchte stets und suche noch zu lernen,
> Ein will'ger Schüler, wo Natur sich äußert,
> Und ernste Ansicht, freies Wort und Glaube.[11])

So spricht ein Faust! Er hat sich nahezu zur Wagnergestalt gewandelt. Der wesentlichste Unterschied zu den früheren Faustdichtungen liegt aber darin, daß dieser Faust in allen Widerwärtigkeiten des Lebens stets die Hoffnung und den Glauben bewahrt hat. Der ursprüngliche faustische Erkenntnisdrang, der sich auf die Erfassung der ganzen Schöpfung und des Lebens in seiner vielfältigen Erscheinungsform richtete, beschränkt sich auf die Ergründung des Ausgleichs aller Gegensätze.

> Den Ausgleich such' ich, Schlüssel zu dem Allen,
> Den Weg erfragend, wo er immer sei —[12])

[10]) W. v. d. Elbe (Walter Evert): Khâli oder der Ausgleich. London 1901.
[11]) W. v. d. Elbe: a.a.O. S. 3.
[12]) W. v. d. Elbe: a.a.O. S. 5.

Faust flieht zunächst aus der Welt der Realität, des harten Widerstreits in das schöne Land der Poesie. Der folgende Teil der Dichtung stellt eine locker aneinandergefüget Reihe von Gedichten dar, die Bilder des vergangenen Lebens, vor allem Reiseerinnerungen in bunter Folge bringen und des Verfassers ganze Lebensweisheit enthüllen. Wesentlich ist der Grundton der tiefen Religiosität, der unbeirrbare Glauben an das Walten eines göttlichen Wesens. Auch bei Elbe findet sich monistisches Gedankengut — Entwicklungslehre, Kampf ums Dasein u. a. m. — Aber bei ihm steht wieder die Religion im Vordergrunde, der Glaube, der in der Liebe gipfelt. Elbe ist erfüllt von dem Ideal der „Universalreligion", die die wertvollen Bestandteile aller früheren Offenbarungen in sich zusammenschließt und auf die beiden Pfeiler Gott und Liebe gegründet ist. Faust versucht es dann mit der Philosophie. Mit seinem Schutzgeist, dem Lama Nakūla, der dargestellt ist als Priester „neuer, reiner Lehre, die auch V e r s t a n d mit Religion vereint",[13]) wandert er in langen Gesprächen[14]) durch das Reich der Philosophie, ohne Antwort zu finden. Bevor aber Nakūla Faust zu weiteren Aufschlüssen verhilft, führt er ihn noch einmal zu frohem Lebensgenuß ins Wirtshaus von Whitechapel, um ihn dort weitere Weltweisheit gewinnen zu lassen.[15]) Doch Fausts Sinn steht nicht auf heiteren Genuß, er verlangt immer dringender nach dem Schlüssel zum Ausgleich. Nakūla vermag aber die Frage nach dem Ausgleich von Gut und Böse, nach der endgültigen Sühnung menschlicher Schuld nicht zu beantworten. Er offenbart Faust, daß die Wahrheit in der Hand der Hölle der furchtbaren Göttin Khâli ruht, sie hütet sie, bis sie ihr von einer stärkeren Macht entrissen wird. Faust faßt den großen Entschluß, unbekümmert um alle Fährnisse und Schrecken in die Hölle einzudringen, um dort den Ausgleich zu finden. Wieder taucht der Heilandsgedanke auf: Faust will die Wahrheit nicht für sich allein gewinnen, sondern für die ganze Menschheit, die für eine höhere Gottesoffenbarung reif geworden ist. Einen Augenblick übermannt Faust die Todesfurcht, aber Engelssang verkündet ihm, daß der Tod nur „Klar sehen" und Eingehen ins ewige Licht bedeute. Mit Nakūlas Hilfe gelangt Faust in das Höllenreich der Khâli. Er stellt die Frage nach dem Schlüssel von Gut und Böse und erhält die Antwort, das Böse sei „nur ein W a h n", den der Mensch sich selbst geschaffen, „das Produkt von Menschen-Wahnsinn und von Menschen-Schwäche",[16]) Gott sei gut und habe auch nur Gutes erzeugt. Khâli verschwindet, ein Engel erscheint an ihrer Stelle und segnet Faust. Dieser bricht geblendet zusammen und erwacht in seinem Zimmer, von Glück erfüllt über die neue Erkenntnis. Nun hat er den

[13]) W. v. d. Elbe: a.a.O. S. 73.

[14]) Diese Gespräche enthalten viel Zeitanspielungen und Auseinandersetzungen mit geistigen Strömungen der Zeit.

[15]) Wieder werden aktuelle Fragen, vor allem politischer Natur abgehandelt.

[16]) W. v. d. Elbe: a.a.O. S. 132.

lang gesuchten Ausgleich gefunden und kann zum Führer der Menschheit zum neuen Glauben werden.

Die Welt ist gut, der wahre Mensch sei gut —
Kein Klagelaut soll meinen Frieden stören.
Ich weiß den Weg, den Weg zum ew'gen Heil![17])

Dieses seltsame Mischwerk ist nicht mehr im eigentlichen Sinne als Faustdichtung anzusprechen; die Verbindung mit dem Faststoffe ist nur ganz äußerlich durch den Namen des Helden aufrechterhalten. Die Faustgestalt ist verblaßt zum Durchschnittstypus des religiös suchenden Menschen um die Jahrhundertwende. Das Faustproblem ist ganz auf den religiösen Lebensbezirk beschränkt und wieder zur Heilandsidee gewandelt. Nur liegt das Niveau in dieser Dichtung erheblich niedriger als z. B. bei Hango; das Ganze ist sehr allgemein gehalten und bleibt an der Oberfläche. Aber gerade in der Zusammenstellung und Vermischung verschiedenartigster Elemente, besonders in der Betonung der östlichen Geisteswelt ist dieses Werk sehr kennzeichnend für die geistige Situation um die Jahrhundertwende. Die Menschen waren entwurzelt und haltlos geworden und hielten nach einem neuen Anhalt Ausschau; besonders stark war die Anziehungskraft der so andersartigen Geisteswelt des Ostens, in der ein großer Teil von Elbes Zeitgenossen Erfüllung ihres religiösen Sehnens zu finden hoffte. Auffallend ist nur, daß Elbe diese neuen östlichen Motive ganz äußerlich übernommen hat, ohne wirklich in ihren Sinn eingedrungen zu sein, es sind ihm nur neue Namen für alte Begriffe. So verbirgt sich z. B. hinter der furchtbaren indischen Göttin Khâli die durchaus christlich aufgefaßte Hölle. Von wirklich östlicher Geisteshaltung oder Philosophie findet sich keine Spur. Diese neuen Motive stellen nur ein fremdartig schillerndes Gewand dar, vielleicht ein Ausfluß der Reisen des Verfassers; das ganze Werk ist in erster Linie der Niederschlag seiner Reiseerlebnisse und seiner Lebensweisheit, denen er in dem alten Rahmen der Faustdichtung Gestalt verliehen.

Die Dichtung von R. Wefers „Nirwana", Faust erster Teil (1907)[18]) ist in viel stärkerem Maße eine wirkliche Faustdichtung, wenn auch der Titel, der wieder die Berührung mit der Welt des Ostens andeutet, im Grunde der Faustidee völlig zuwiderläuft. Auch Wefers hat sich vom alten Faststoff gelöst, und doch finden sich bei ihm wieder mehrfach Elemente früherer Faustdichtungen.

Faust ist wieder der von Wahrheitsdrang erfüllte Forscher, den vor allem die Frage nach dem Sinn des Lebens bedrängt. Wie in den Faustdichtungen Weidmanns und des Sturm und Drang ist Faust ein treuer lebensbejahender und lebenskluger Freund beigesellt, der zu Selbstbescheidung gegenüber den unlösbaren Fragen des Lebens mahnt

[17]) W. v. d. Elbe: a.a.O. S. 135.
[18]) R. Wefers: Nirwana. Faust erster Teil. Ein dramatisches Gedicht. Hamburg 1907.

und Faust zu heiterem Lebensgenuß führen will. Dieser aber fühlt eine göttliche Kraft in sich wirken:

Und solche Kräfte wollen vorwärtsstreben,
Erforschen und befreien alles Leben!
Erforschen — was verborgen ist in Nacht.
Befreien von den Lasten, von der Schuld.[19])

Und doch erhebt diese innere Kraft ihn nicht zum Kampfe gegen die widerstreitenden Mächte. Auch dieser Faust ist nur ein schwacher Nachfahr seiner großen Ahnen, lähmend lastet auf ihm das Bewußtsein der menschlichen Schwäche und Begrenztheit. Er weiß, daß dem Menschen die letzte Erkenntnis versagt ist, und ist sich der Zwecklosigkeit allen Strebens bewußt. „Wir irren, irren —."[20]) Die Welt steht unter der Herrschaft der Nacht, siegreich waltet die Finsternis. Dieser Faust bäumt sich nicht mehr in titanischem Trotze auf, sondern beugt sich müde und resigniert der menschlichen Bestimmung. Von Todesfurcht erfüllt, scheut er auch die andere Konsequenz, sein unbefriedigendes Leben fortzuwerfen, um vielleicht in der unbekannten Welt, die sich im Tode öffnet, die Wahrheit zu finden. Wieder klingen fremde Töne auf, die aus dem Osten zu uns kamen und am besten die Welt- und Lebensmüdigkeit einer haltlos gewordenen Zeit, den neuen Weltschmerz der Jahrhundertwende zum Ausdruck bringen.

Was bin ich denn? — Ein Weltenwandrer müd',
Der sehnsuchtsvoll auf finstrer Straße zieht.

Auch bei diesem Faust überwiegt das religiöse Suchen, auch er ringt um eine neue Religion, die Wissen und Glauben vereinigt und die Gottheit in der realen Welt aufzeigt. Das Erstaunliche ist, daß diese schwächliche Faustgestalt von einer höheren Macht dazu ausersehen scheint, die Wahrheit für die Menschen zu erringen und sie auf einen neuen Weg zu führen, auch dieser Faust wird zur Erlösergestalt. Bezeichnend für die Haltung der ganzen Dichtung wird dieser große Gedanke von außen an Faust herangetragen; er wird erst sehr langsam und mit großer Mühe auf den neuen Weg gebracht. Ein Magier erscheint und sucht Faust der Magie zuzuführen als dem einzigen Mittel, die ersehnte Erkenntnis zu gewinnen; er verkündet Fausts Berufung, die Welt aus den Banden der Nacht zu lösen. Faust aber bleibt skeptisch und zurückhaltend.

Denn, nur Natur kann unsern Blick erweitern,
Im Zauber, fürcht' ich, werd' ich gänzlich scheitern![21])

Welche Wandlung hat sich mit dem großen deutschen Magus, mit dem Teufelsbündner vollzogen, den es mit allen Fibern zur Magie drängte,

[19]) R. Wefers: a.a.O. S. 9.
[20]) R. Wefers: a.a.O. S. 16.
[21]) R. Wefers: a.a.O. S. 23.

um mit ihrer Hilfe sich die letzte Erkenntnis zu erzwingen! Faust glaubt endlich, im Erscheinen des Magiers einen Fingerzeig des Schicksals zu sehen, und entschließt sich, zu den lebenspendenden Kräften vorzudringen und der Menschheit das letzte Wissen zu erschließen. Den Hauptteil der Dichtung macht Fausts Weg in das Reich der Nacht aus. Durch Merlin, den großen Meister der Magie, empfängt er „eines Schlüssels Kraft“[22]) zum rechten Wege, doch zum letzten Ziele, zum Nirwana, muß er aus eigner Kraft dringen. Wefers verbindet also die Faustgestalt mit indischen Ideen und führt so die extremsten Gedankenkreise und Vorstellungswelten zusammen: die Faustidee, die ausgesprochenste Verkörperung europäischen Menschentums, das in höchster Persönlichkeitsentfaltung, in rastlosem Streben und Wirken seine Wesenserfüllung findet, und das seiner wahren Erlösung nur durch in Ewigkeit fortgesetztes Streben entgegengeht, und die Idee des Nirwana, das höchste Ziel indischen Menschentums, das völlige Auslöschen der Persönlichkeit am Ende einer unabsehbaren Lebenskette. Allerdings ist auch bei Wefers die neue Gedankenwelt noch nicht klar und in ihrem eigentlichen Wesen erfaßt; er setzt z. B. die grundverschiedenen Begriffe „Nirwana“ und das griechische „Lethe“ gleich; doch geht es ihm im Gegensatz zu Elbe wirklich um den inneren Gehalt der neuen Begriffe, es handelt sich nicht mehr bloß um äußerliche Übernahme.

Der Genius des Wissens wird zu Fausts Begleiter berufen, um ihn seiner irdischen Natur zu entkleiden und ihm Führer ins Reich der Nacht zu sein. Da gesellt sich Ahasver zu ihm, der Vater Fausts und des Genius' des Wissens, der „Urgedanke[23]), das geistige Prinzip der Welt, er ist es, der Faust ausschickt zum großen Endkampf gegen Nacht und Fatum, seine alten Gegner. Er offenbart ihm auch, daß Faust aus eigner Kraft den Weg finden könne. Dieser wird zu wiederholten Malen von unsichtbaren Chören, vom Erdgeist und von Gäa gewarnt, den Schleier zu heben, den die Natur über ihr Walten und Wirken gebreitet habe, der Mensch sei solcher Erkenntnis nicht gewachsen und verliere auf immer den Seelenfrieden, das Gefühl für Freude und Leid erkalte in ihm.[24]) Aber Faust läßt sich nicht zurückhalten, sondern dringt unaufhaltsam weiter, der Schwere seines Weges sich wohl bewußt, um die Erkenntnis dessen, „was die Welt bewegt“, und Nirwana zu gewinnen. Thaumas, die Schönheit, ist Fausts zweiter Führer, unter dessen Beistand er des Grauens Herr wird. Faust wird zunächst in den Weltenraum geführt und sieht dem Entstehen neuer Welten zu; er ge-

[22]) R. Wefers: a.a.O. S. 42.
Hierin ist vielleicht ein Einfluß von Goethes zweitem Teile zu sehen.
[23]) R. Wefers: a.a.O. S. 94.

Begriff, versiegelt, niemals ausgedacht,
Noch weiter, tiefer als die alte Nacht —
— ohne Grenzen, ohne Rast und Ruh! — (S. 89)

[24]) Wie einst bei Schreiber oder in Klingers zweitem Faustroman werden hier die Gefahren betont, die dem Menschen aus dem Umgang mit der Geisterwelt erwachsen.

winnt die Erkenntnis, daß alles Entstehen und Vergehen ewigen Gesetzen unterworfen sei, der Macht des Fatums unterstehe. Dann nähert sich Faust dem Reiche der Nacht, unbeirrt vom Alter und dem anarchischen Chor, die vom ewigen Weltgesetz „des Wandels Machtgebot“[25]) singen. Im Chaos, am Throne der Nacht herrscht größter Aufruhr, da die Mächte der Finsternis fürchten, daß die Stunde der Befreiung für die Erde angebrochen sei und Faust als Überwinder nahe. Das Fatum aber verkündet, daß kein Erdgeborener das Reich der Nacht zerstören könne. Trotzdem dringt Faust bis zum Throne der Nacht und stellt an sie die großen Fragen nach dem Sinn des Lebens und des Todes, nach dem Wesen der Welt und nach dem Walten der Natur. Doch er erhält nur dunkle Antworten und spürt, daß die Mächte der Finsternis ihm feindlich gesinnt sind und statt Erkenntnis ihm nur Hohn spenden. Er glaubt sich von seinen Führern betrogen. Thaumas aber klärt ihn darüber auf, daß er in das Reich der Nacht geführt wurde, um die Fundamente und Urelemente des Lebens zu erkennen.

Nur — wer die Nacht kennt — kann das Licht verstehen —
— — — — — — — — — —
Kann aus verworrenem, bitterbösen Wesen
Der Schöpfung Urgesetze sicher lesen![26])

Thaumas zeigt ihm, wie sich im Werden und Vergehen der Kampf von Licht und Finsternis, von Geist und Materie abspielt. Der Geist wird durch das Fatum in Licht und Nacht, Gut und Böse gespalten und strebt zur Einheit zurück. Einst wird das Licht über die Finsternis siegen. Der Mensch aber kann nicht an diesem großen Weltenkampfe teilhaben, da er nicht reiner Geist ist. Sinn und Zweck des Menschengeschlechtes ist es, den Geist von allem Fleischlichen zu klären, bis er einst wieder reiner Gedanke wird, die Finsternis überwindet und in die Einheit mit Gott zurückkehrt.[27])

Mit dieser Lösung ist ein deutlicher Bruch in der Konzeption sichtbar geworden, Fausts angebliche Berufung und sein hohes Streben werden als sinnlos verworfen. Das positive Ergebnis dieses Eindringens in das Reich der Nacht besteht darin, daß Faust aufgerufen wird zur Tat, er soll seine neu gewonnene Erkenntnis im Dienste der Menschheit verwerten und im kleinen Bereich mit menschlichen Kräften den Kampf gegen die Macht der Finsternis aufnehmen. Durch die Schönheit soll er die Menschen in ihrer Qual aufrichten; das „Bewußtsein guter Tat“ wird ihm „ein Wunderbild“ „vom Quell der Lethe“

---

[25]) In diesem Gedanken, daß alles ewigem Wandel unterworfen ist, wie auch später im Karmabegriff klingt wieder östliches Gedankengut an.

[26]) R. Wefers: a.a.O. S. 107/8.

[27]) Ein sehr kennzeichnendes Beispiel für die Verquickung unvereinbarer Begriffe ist in diesem Zusammenhang die Gleichsetzung des indischen Karmabegriffes mit unserem Schicksalsbegriff, beides wird dem Fatum als dem höchsten göttlichen Gesetz untergeordnet.

geben,[28]) ihn selbst aber, d. h. Nirwana, kann er erst erreichen, wenn er einst zur letzten Erkenntnis gelangt und zum reinen Geiste wird. Um seinen hohen Beruf, „den Gram der Brüder auf der Welt zu stillen! In neue Bahnen ihren Geist zu leiten!“[29]) zu erfüllen, wird Faust von den Musen auf dem Olymp zum Dichter geweiht.

Die letzten Szenen fallen außerordentlich ab und knüpfen an die schwächliche Faustgestalt des Eingangs an. Faust, der künftige Menschheitsbeglücker, sitzt über den Büchern und grübelt verzweifelt über den Weg nach, auf dem er den Menschen mit seiner Erkenntnis helfen und ihnen die schwere Last des Daseins erleichtern könne. Der Freund führt ihn ins frohe unbeschwerte Leben des Volkes, damit er das wirkliche Leben überhaupt erst einmal kennen lerne. Faust aber besteht in einer Liebesepisode recht kläglich und flüchtet sich wieder zu seinen Büchern, bis ihm schließlich die Eingebung zu seinem „Meisterwerk des Schmerzes“ kommt. Damit schließt der erste Teil, es erscheint mir sehr fraglich, ob eine Fortsetzung wirklich geplant war.

Im ganzen gesehen, ist dieses unausgeglichene und zum Teil sehr schwache Werk mit seiner uneinheitlichen Konzeption nur als mißglückter Versuch einer Faustdichtung zu bewerten, der in unserem Zusammenhang lediglich durch seine Tendenz und die Stellung zum eigentlichen Faustproblem von Interesse ist. Die Faustgestalt selbst trägt noch faustische Züge, aber stark abgeschwächt und verblaßt, wieder steht der Heilandsgedanke im Mittelpunkt, und zwar, wenn auch nur andeutungsweise, in den großen Rahmen des kosmischen Kampfes von Licht und Finsternis gestellt. Auch in dieser Dichtung ist Fausts persönliches Schicksal nebensächlich. Nicht Faust ist es mehr, der die überirdischen Gewalten in seinen Dienst zwingt, sondern er ist selbst zum Werkzeug höherer Gewalten geworden und berufen zum Kampfe für die Macht des Geistes, des Lichtes gegen die dunklen Schicksalsmächte: Fatum, Nacht und Tod. Wieder einmal ist die Faustgestalt sinnvoll mit Ahasver verknüpft, der hier als das rastlos wirkende geistige Urprinzip gefaßt ist. Auch in dieser Faustdichtung ist wie bei Elbe und Hango die Teufelsgestalt fortgefallen, an ihre Stelle treten gute Geister, die Faust auf seinem schweren Weg schützend geleiten. Die pessimistische Grundhaltung und das Einströmen der Gedankenwelt des Ostens im besonderen kennzeichnen auch diese Faustdichtung als Wiederspiegelung des Zeitgeistes. — Am stärksten ist der östliche Einfluß in Werfels faustischer Dichtung „Spiegelmensch“. Hier ist zum ersten Male der Faustgedanke völlig von seinem alten Volksboden gelöst und ganz in die Welt des Ostens versetzt. Der Held dieser Dichtung, der feige aus dem Leben flieht und sich in Selbsterniedrigung gefällt, dessen Streben sich auf ein rein geistiges Leben richtet und dessen höchstes Ziel das völlige Auslöschen der Persönlichkeit ist, hat mit dem großen Symbol deutschen Wesens nichts mehr gemein. So ist Werfels „Spiegelmensch“ ein

[28]) R. Wefers: a.a.O. S. 120.
[29]) R. Wefers: a.a.O. S. 127.

klares Beispiel für die Zersetzung der Faustidee durch die Verbindung mit einer sehr anders gearteten Lebenssphäre und Geisteshaltung und zugleich durch die Wesensfremdheit des Dichters selbst. —

Im zeitlichen Ablauf folgt auf Wefers freie Gestaltung wieder eine enger mit Goethes „Faust" in Verbindung stehende Faustdichtung. Es handelt sich um eine sehr eigenartige, stark zeitgebundene Neugestaltung des zweiten Teils: „Der neue Faust" von Ferdinand Ritter von Feldegg (1902)[30]), die ihr besonderes Gepräge dadurch erhält, daß Faust noch einmal dem Untergang preisgegeben wird. Feldegg faßt Faust als tragische Gestalt auf, „deren Tragik in der mit ihr notwendig verbundenen Schuld gelegen ist."[31]) Aus diesem Grunde fühlt der Verfasser sich unbefriedigt von dem Erlösungsgedanken. Nach seiner Ansicht muß Faust sich vom bloßen Erkenntnisdrang zur Tat durchringen und dabei eine Schuld auf sich laden, seine Tat muß universell sein und auf jeden Fall eine Verfehlung darstellen. Feldegg sieht diese Schuld in dem Bestreben, Genuß und Tat zu verbinden. Im ersten Teil hat Faust „relativ schuldlos" Erkenntnis und Genuß vereinigt; er verfällt der „vollen Schuld in dem Augenblicke, als er die gleiche Synthesis von Genuß und Tat in sich vollzieht".[32]) Diese an sich recht konstruierte Lösung gewinnt einen tieferen Sinn erst durch die Zeitbezogenheit. Feldegg vertritt die Anschauung, daß in Goethes Zeit wie in der ersten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts die Voraussetzung zu diesem tragischen Schluß noch nicht gegeben war, erst die geistige Situation des ausgehenden neunzehnten Jahrhunderts schafft die Grundlage dieser eigentlichen Fausttragödie, denn sie ist gekennzeichnet durch eine „absolut intellektualistische Weltauffassung"[33]), „durch ein mächtiges Überwiegen des Tatenwillens bei gleichzeitig uneingeschränkter Herrschaft des Genußwillens und einem auffallenden Zurücktreten des Erkenntniswillens."[34]) Die reine, kontemplative Erkenntnis ist von der angewandten vertrieben worden. Faust geht unter als Repräsentant dieser rein diesseitig eingestellten Zeit, die allen Transzendentalglauben aufgegeben hat und notwendig einem tragischen Ende entgegengeht. Den sittlichen Maßstab zu seiner Verurteilung bietet die anbrechende „Zeit eines neuen Kulturprinzips",[35]) einer höheren und wieder ideellen Weltanschauung. Während diese bekämpfte Richtung Faust für sich in Anspruch nahm und in Hangos Dichtung zu ihrem Führer erkor, wird hier von der Gegenseite aus der Stab über ihn gebrochen.

---

[30]) F. Fellner, Ritter von Feldegg: Der neue Faust. Drama. Linz 1902.
[31]) F. v. Feldegg: a.a.O. S. 145.
[32]) F. v. Feldegg: a.a.O. S. 146.
[33]) F. v. Feldegg: a.a.O. S. 148.
[34]) F. v. Feldegg: a.a.O. S. 147.
[35]) F. v. Feldegg: a.a.O. S. 148.
„Es ist die Weltanschauung einer unserer Zeit nachfolgenden, gegenwärtig aber erst heraufdämmernden Zeit des transzendentalen Wissenskultus." (S. 148)

So erhebt Feldegg den Anspruch, mit seiner Dichtung den Faust seiner Zeit zu gestalten. Wie so viele Faustdichter verteidigt er sich gegen den Vorwurf der Überheblichkeit oder Lächerlichkeit mit dem Hinweis, daß trotz Goethes zweitem Teile und aller Versuche von Neugestaltungen das Faustproblem noch immer bestehe und seiner Bewältigung harre. Der Zwiespalt der beiden Grundtriebe faustischen Wesens, „Erkenntnisdämonie und gesteigerte Sexualität“[36]) sei ein im zwanzigsten Jahrhundert ebenso lebendiges Problem wie in den vergangenen Zeiten. Auch für ihn ist Faust in erster Linie „n o ch der nach Aufdeckung der geheimsten Lebenskräfte lüsterne, nach Erkenntnis um jeden Preis strebende Dämon — er war es zu allen Zeiten“.[36])

In einem Vorspiel leitet Feldegg von Goethes erstem Teile zu der neuen Gestaltung über; er betont aber ausdrücklich, daß er keine Fortsetzung oder Ergänzung der Goethischen Gestalten geben will. Faust wird in seiner ganzen Zerrissenheit und Verzweiflung nach Gretchens Tod gezeigt; er hadert mit Mephistopheles und flucht dem Verführer, der ihm nur „Genuß ohne Inhalt“ gab und nicht sein Versprechen erfüllte, ihn emporzuführen. Mephistopheles bietet ihm einen neuen Pakt an, er will ihn Jahrhunderte durcheilen lassen und ihn in eine Zeit versetzen, die seinem unersättlichen Erkenntnis- und Lebensdrang Befriedigung zu gewähren vermag. Als Lohn fordert er seine und seiner Kinder Seelen — auch Feldegg führt also nicht Goethes Teufelswette weiter, sondern baut auf einem neuen Pakt auf. — Faust willigt ein, und beide durcheilen auf Mephistopheles' Mantel im Weltall Zeit und Raum. Der Teufel fühlt sich seiner Sache sehr sicher.

So mag ihn denn die neue Zeit umhüllen! —
Sein Schicksal wird sich auch in ihr erfüllen![37])

Die neue Dichtung wird als moderne Gelehrtentragödie gestaltet. Faust tritt wieder auf als Dr. Heinrich, praktischer Arzt und Wissenschaftler; in seinem Assistenten und Freunde Dr. Viereck verbirgt sich, von ihm unerkannt, Mephistopheles.[38]) Fausts unermeßlicher Erkenntnisdrang wird in eine moderne, stark zeitgebundene Wirkungsform geleitet. Er hat einen neuen Weg gefunden, in die Geheimnisse der Natur einzudringen in der Hypnose, „der Seeleninschau“. Mit ihrer Hilfe hat er schon wesentliche neue Einblicke in die Natur gewonnen; er scheut nur vor dem letzten Schritt zurück aus Furcht, das Leben selbst zu zerstören. Faust wird hin und her gerissen zwischen „Erkenntnisdrang

[36]) F. v. Feldegg: a.a.O. S. 150.
[37]) F. v. Feldegg: a.a.O. S. 15.
[38]) Viereck vertritt, rein äußerlich gesehen, den „Typus des modernen, in der Schule des Materialismus auferzogenen Arztes“, „voll Geringschätzung gegen jede Welt- und Lebensauffassung.“ Er ist eine der „jenseits der Moral lebenden ‚Überkreaturen'. Innerlich aber ist er der moderne Nachkomme des Mephistopheles. Nur in solchem Doppelwesen kann der Teufelsgedanke in einem modernen Drama realisiert werden.“ (S. 152)

und Liebesluſt“[39]) — das Medium, deſſen Leben durch ſeine Verſuche bedroht wird, iſt ſeine Geliebte Klara —. Noch iſt es fraglich, ob Fauſt ſich zur Tat durchringen, das heißt ſeinem Forſcherdrang das große Opfer ſeine Liebe bringen wird, oder ob er ſich reſigniert ganz dem Genuß hingibt. Beides bedeutet Untergang. Fauſts Gedanken aber kreiſen ſchon um die Tat, um *ſeine* Tat, die für ihn bedeuten würde, die Seelenkräfte des Menſchen ganz zu erfaſſen „und in die rechten Bahnen zu leiten“[40]). Klara, die in ihrer Lieblichkeit und Schlichtheit auf das Vorbild von Goethes Gretchen weiſt, lebt nur dem Geliebten und iſt bereit, ihr eigenes und das in ihr ſchlummernde Leben ihm und der Wiſſenſchaft zu opfern. Fauſt wird ſchließlich durch äußeren Anſtoß vorwärtsgetrieben zu dem Entſchluß, den letzten Verſuch auszuführen. Bis zuletzt kämpfen Liebesleidenſchaft und Ehrgeiz, Forſcherdrang und Menſchenliebe in ihm. Viereck zerſtreut ſeine letzten Bedenken und packt ihn ſchließlich bei ſeinem Ehrgeiz. Heinrich fordert die hypnotiſierte Geliebte auf, dem Schlage ihres Herzens Einhalt zu gebieten, von heißer Leidenſchaft überwältigt, ſinkt er bei ihr nieder. So verſchmelzen Erkenntnisdrang und Genußwille in der Tat. Fauſts Wiſſensdrang aber hat der Geliebten den Tod gebracht, ſie kehrt nicht wieder ins Leben zurück. Feldegg ſieht in dieſem Verſuch, dem „Paradigma ſeines übermäßigen Genußwillens“ den „krönenden Abſchluß des Fauſtiſchen Schickſals“.[41])

Fauſt iſt völlig gebrochen, von Selbſtvorwürfen gequält, flucht er der Wiſſenſchaft, die ihn, ihren „treueſten Sohn“ verriet. Es kommt zur Auseinanderſetzung mit Viereck, der ſeinen wahren Charakter enthüllt. Am Sarge Klaras ſinnt Heinrich, von Lebensekel überwältigt, über den Tod nach. Durch ſeine Schuld ſind die Bande, die ihn mit der Welt verknüpften, zerriſſen. Er erkennt den großen Irrtum ſeiner Zeit, die „dem Menſchheits*götzen* Menſchen*kinder* opfert“[42]) und einem kalten, materialiſtiſchen Wiſſenſchaftsbegriff die Menſchlichkeit hintanſetzt. „Daß ich der Menſchheit ein feiger Sklave, der Menſchlichkeit ein nur allzu ſtrenger Herr geweſen bin! Wehe meinem Wahne, wehe dem Wahne meiner Zeit!“[43]) Heinrich entſchließt ſich zum Freitod, aber ihm graut vor der aufdämmernden letzten Erkenntnis, daß das „immer *wiederkehrende*, fluchbeladene *Leben* damit nicht ausgelöſcht iſt, und daß dem Schuldbeladenen der Glaube an das ewige Leben zum Fluch wird“.[44]) — Ein ſeltſamer Zuſammenklang chriſtlicher und buddhiſtiſcher Gedankenwelt. — Heinrich gibt ſich den Tod in dem Augenblick, da er von der weltlichen Gerichtsbarkeit zur Verantwortung gezogen werden ſoll. Das moraliſche Prinzip hat geſiegt, Fauſt-Heinrich iſt an dem „Überwiſſenswahne“ geſcheitert, „an dem Fundamental-

[39]) F. v. Feldegg: a.a.O. S. 27.
[40]) F. v. Feldegg: a.a.O. S. 39.
[41]) F. v. Feldegg: a.a.O. S. 154.
[42]) F. v. Feldegg: a.a.O. S. 155.
[43]) F. v. Feldegg: a.a.O. S. 126.
[44]) F. v. Feldegg: a.a.O. S. 128.

irrtum seiner Seele: der versuchten intellektualistischen Überwindung des Moralischen im Menschen."[45])

Das Nachspiel gestaltet die Auseinandersetzung zwischen dem Herrn und Mephistopheles. Dieser legt voller Stolz Bericht ab und glaubt, gewonnenes Spiel zu haben. Der Herr aber weist ihn zurück, sein Zerstörungswerk lag im Plane des Herrn und half nur den Irrtum zu vernichten und eine neue Zeit heraufzuführen. Feldegg steht so stark unter dem Eindruck seiner tragischen Faustidee, daß er sie auch in Goethes Prolog hineinlegt. Fausts Untergang lag von Anbeginn in der Absicht des Herrn, „weil ja ohne den Maßstab des ‚Schlechten' das ‚Gute' eine unmeßbare und daher nicht wahrnehmbare Größe bliebe."[46]) Des Teufels Urschuld ist „der intellektualistische Abfall" von Gott, dieser Geisteshaltung ist die ganze Zeit verfallen, die Mephistopheles als so wesensverwandt empfindet, und mit ihr Faust selbst, der somit als Opfer seiner Zeit untergehen muß, um ihr die Augen zu öffnen und die göttlichen Kräfte frei zu machen. Denn die ganze Zeit fällt nicht dem Teufel anheim; auch in ihr wirkt göttliches Wesen, sie wird einst durch Christi Opfertat erlöst werden. Die Erscheinung von Golgatha mit den drei Kreuzen und der Chor der himmlischen Heerscharen beschließen das Ganze.

Bei Feldegg wird der Faststoff wieder zum Gefäß neuer geistiger Auseinandersetzungen gewählt. Doch sind die Problematik und wesentliche stoffliche Elemente so stark zeitgebunden, daß die Dichtung darüber hinaus an Interesse verliert und nur als Zeitdokument von Wert ist. Feldeggs Anspruch, die wahre und endgültige Lösung des Faustproblems gestaltet zu haben, ist hinfällig. Im Gegensatz zu den zuletzt besprochenen Arbeiten haben wir es wieder mit einer wirklichen Faustdichtung zu tun, bei der Fausts Entwicklung im Mittelpunkt steht. Dieses Werk ist ein neues Beispiel für die Verengerung der Faustidee. Fausts Weiterentwicklung wird auf ein einziges Lebensgebiet beschränkt, auf den Bezirk der Wissenschaft, dessen engen Rahmen Faust schon im ersten Teile gesprengt hatte, hier noch dazu ganz eng als ein spezielles Wissensgebiet gefaßt. Fausts Persönlichkeit wird nicht zur vollen Entfaltung gebracht. Der Horizont ist nur insofern erweitert, daß Faust als Repräsentant seiner ganzen Zeit aufgefaßt wird. Nur so gewinnt auch sein Untergang die innere Berechtigung, die in Fausts persönlicher Entwicklung nicht gegeben ist. Feldeggs These von der unsühnbaren Schuld und die Konstruktion, daß Fausts Tat die Verschmelzung von Tatendrang und Genußtrieb darstellen müsse, sind nicht stichhaltig und vor allem nicht überzeugend gestaltet. Faust lädt wohl schwere Schuld auf sich, aber er geht nicht in Verblendung unter. Im Augenblicke, da er seinen großen Irrtum erkennt, löst er sich auch von dem bösen Prinzip und überwindet es in sich, sodaß sein endgültiger Untergang, der jede Erlösungsmöglichkeit ausschließt, unberechtigt ist.

[45]) F. v. Feldegg: a.a.O. S. 155/6.
[46]) F. v. Feldegg: a.a.O. S. 157.

Es bestätigt sich die Anschauung, daß nach dem Siege des Erlösungsgedankens im Fauststoff die tragische Lösung nicht mehr viel Wahrscheinlichkeit besitzt. M. E. steht auch bei Feldegg trotz seiner gegenteiligen Erörterungen die Lösung des Faustproblems nicht im Vordergrunde wie in früheren Faustdichtungen; es kommt ihm in erster Linie auf die Auseinandersetzung mit dem Geiste seiner Zeit an. So geht Faust unter als Repräsentant dieser Zeit, um ihren großen Irrtum aufzudecken und damit einer anbrechenden geistigen Epoche den Weg zu bahnen.

Eine neue Welle von Faustdichtungen, die aber in ihrer Problemstellung nichts grundsätzlich Neues bringen, setzt in der Nachkriegszeit ein. Die große deutsche Schicksalswende, die unser Volk bis in die Grundfesten erschütterte und zu neuer Selbstbesinnung rief, gab auch dem Faustgedanken neues Leben. In verstärktem Maße begann das Ringen um die Überwindung des Materialismus und das Suchen nach einer neuen ideellen Weltanschauung, nach einer neuen Lebensbasis. Wie kaum je zuvor wird die Faustgestalt noch einmal zum Sinnbild dieses neuen Suchens und Strebens des deutschen Menschen.

Zeitlich voraus geht das große Epos von Ewald Ludwig Engelhardt „Faust. Ein deutscher Mythos", März 1910 bis März 1916 geschaffen und 1916 in Artern erschienen[47]), das schon von der Vorahnung des großen Geschehens getragen ist. Der Herausgeber bezeichnet dieses Werk als „neuzeitliche Ergänzung von Goethes Weltdichtung", und doch liegt das Schwergewicht nicht auf dem Verhältnis zu Goethes „Faust". Engelhardt greift darüber hinaus auf die Faustsage zurück und erstrebt eine Erneuerung des alten Mythos aus dem Zeitgeiste als Vorbild und Wegweiser für seine Zeit und sein Volk.

Der Dichter verknüpft seine Neugestaltung mit dem schon geprägten Stoffe, vor allem mit Goethes Werk. Im Vorsang führt sich der neue Held ein als „Enkelsproß" „des gelahrten Erzzauberers Doktor Johann Heinrich Faust",[48]) dem er in Wesen und Streben verwandt ist. Immer wieder hat er sich in die Aufzeichnungen des großen Ahnen[49]) vertieft und Gewinn für die eigene Entwicklung daraus geschöpft. Sein Altersschaffen hat ihn schließlich in noch engere Verbindung mit ihm gebracht, denn er hat Fausts Kolonisationswerk, das dem Verfall nahe war, erneuert und mit den Mitteln moderner Technik weitergeführt.[50]) An seinem Lebensabend hat er seine eignen Lebenserinnerungen in das vergilbte Buch des Ahnherrn eingetragen. In Vorahnung der großen Schicksalswende weiht Engelhardt diese Dichtung seinem Volke als Vorbild großen deutschen Mannestums mit einem leidenschaftlichen Aufruf, seiner Sendung treu zu bleiben und allen Widerständen zum Trotze

[47]) E. L. Engelhardt am Wotansberge. Faust. Ein deutscher Mythos. Ges. Werke in 2 Abtlg. 40. Bd., 1. Abtlg. Bd. VI, Artern 1916.

[48]) E. L. Engelhardt: a.a.O. S. 5.

[49]) Hier wird ganz deutlich auf Goethes „Faust" angespielt.

[50]) M. E. eine etwas gewaltsame, nicht innerlich begründete Verbindung mit Goethes „Faust".

seine edlen Tugenden zu bewahren. Immer wieder bricht im Laufe der Dichtung das leidenschaftliche Nationalgefühl des Verfassers durch. Darüber hinaus schenkt Engelhardt sein Werk der ganzen Menschheit, deren Spiegelbild es darstellt.

Der erste Gesang setzt ein mit einem Bericht von Naturerlebnissen, die Faust erkennen ließen, daß mächtige Gewalten in der Natur herrschen, und ihm die Kleinheit menschlichen Seins offenbarten. Der auch in der epischen Form beibehaltene Monolog bringt wieder die tragische Lebensstimmung des faustischen Menschen zum Ausdruck, die Klagen über die Begrenztheit menschlicher Erkenntnis, über das vergebliche Bemühen, das Unrecht aus der Welt zu bringen[51]) und Krankheit und Tod zu überwinden, dazu den Zwiespalt von unbezwingbarem Wissensdrang und Lebensdurst. Besonders deutlich offenbart Faust etwas später seine wahrhaft faustische Natur, die kein Verweilen kennt.

Will kämpfen, vernichten, wirken, leiden und raffen,
Unendlich steigen, unendlich schaffen,
Auf die Zufriedenheit werf ich den Hohn;

Lebend'ge Macht durch Taten zu genießen,
Durch aller Wahrheit Meere keck zu schwimmen,
Ins Tiefste tauchen und aufs Höchste klimmen.[52])

Auch dieser Faust schleudert einen Fluch auf Welt, Gott und Leben gen Himmel. Heißes Sehnen erfüllt ihn nach „einem befreienden Wunder"[53]). Da dringt mit gewaltigem Brausen ein Riesenvogel in sein Zimmer, der ihn auf einem Weltenritt aus der beschränkten Erdensphäre ins Reich der Wahrheit führen will. Er weist Fausts Fluch zurück und enthüllt ihm die Stellung des Menschen im Weltganzen, er ist nur ein winziges Glied der Schöpfung „im Gottallmeer ein Tröpflein einer Welle",[54]) und doch ein wichtiges und unentbehrliches Glied.

— — — eine Welt lebst du im Weltenreigen,

Der Allerhalter in dir weint und lacht,
Bist Größe, Vielheit, schöpferische Macht![54])

Das ist die große Erkenntnis, zu der Faust in dieser Dichtung gelangen soll, und die so als Leitstern an den Eingang gestellt ist. Der Wundervogel enthüllt sich als „der uralt junge Vogel Phönix vom Berge der Vollkommenheit"[55]); er will Faust zur Erfüllung seiner Menschenpflicht verhelfen, ohne Entgelt dafür zu fordern. Auch Engelhardt schaltet also die Satansgestalt und das Grundmotiv des Teufelspaktes aus und

[51]) Hierin werden wieder Motive der Faustdichtungen des Sturm und Drang lebendig.
[52]) E. L. Engelhardt: a.a.O. S. 27/8.
[53]) E. L. Engelhardt: a.a.O. S. 20.
[54]) E. L. Engelhardt: a.a.O. S. 25.

erneuert die alte Sage durch die Einführung des Märchenmotives vom Vogel Phönix und durch die Idee der übernatürlichen Führung Fausts zur vollen Erkenntnis. Das alte Motiv der Weltfahrt gewinnt dabei eine entscheidende Bedeutung. Wieder scheidet die eine Seite des Faustproblems, die Stellung des Menschen zwischen Himmel und Hölle, der Kampf zwischen Gut und Böse, Licht und Finsternis ganz aus.

Im weiteren Verlaufe bringt der erste Gesang die großartige Schilderung der Weltallfahrt, die rasenden Fluges durch unzählige Sonnensysteme führt. Faust wird überwältigt von der unermeßlichen Größe und Weite des Alls; doch er vermag diese Schau noch nicht zu fruchtbarer Erkenntnis auszuwerten, er sieht nur die große Einsamkeit aller Geschöpfe und versinkt von neuem in tiefe Schwermut. Der Weltenfahrt überdrüssig, begehrt Faust in die „Kleinstwelt" der Insekten, Gräser usf. eingeführt zu werden, um vielleicht dort Erkenntnis zu gewinnen. Aber auch die Welt des Kleinen vermag er nicht zu ertragen, er verzweifelt an weiterer Erkenntnismöglichkeit. Phönix aber öffnet Fausts Augen und hebt seine irdische Begrenztheit auf, sodaß ihm auf einer neuen Fahrt durch das Weltall dessen ewige Ordnung aufgeht, wie in plötzlicher Offenbarung gelangt er zur Gotteserkenntnis und schaut andächtig sein Walten in der Natur. Damit ist das Ziel der großen Weltfahrt erreicht. Faust fleht Gott an um einen neuen Wirkungskreis, in dem er nun auch sein eigenes Wesen klären und vollenden kann.

Leih mir ein Erdlein mit Lust und Pracht
Zu menschlichgroßem Kampf und Macht,
Drin sich mein Wesen entwirkt und klärt.
Und zu innerst kam mir die Antwort zu:
„Es ist gewährt!"[56])

Der zweite Gesang zeigt Faust in seinem neuen Lebenskreise auf einer anderen Erde, wo er in rastlosem Streben und Mühen bis zur Herrscherwürde aufgestiegen ist, und schildert etwas weitschweifig seine Geschicke als mächtiger König, seine glanzvolle Machtstellung und seinen furchtbaren Niedergang. Die Darstellung ist durchsetzt mit Anspielungen auf die Entwicklung des deutschen Reiches und mit Widerspiegelungen des Zeitgeschehens, besonders werden die Scheinblüte und die Verfallserscheinungen der Jahrhundertwende gegeißelt. Faust, der auch die Erfüllung seines persönlichen Glücksstrebens gefunden hat, wirkt unermüdlich für das Wohl seines Volkes und ist trotz aller Zweifel, die durch immer wieder aufflammende Unruhen genährt werden, erfüllt von dem Bewußtsein, etwas Bleibendes geschaffen und die Keime zu einer schöneren Zukunft gelegt zu haben. Aus persönlichen Verfehlungen und dem Verschulden des ganzen Volkes bricht das Verhängnis über sein Reich herein, überall tobt der rote Aufruhr los, der Wahnsinn herrscht. Faust selbst wird gestürzt und gefangengesetzt. So hat

[55]) E. L. Engelhardt: a.a.O. S. 26.
[56]) E. L. Engelhardt: a.a.O. S. 68.

er höchstes Glück und bitterstes Leid erfahren. Da bricht auch in diesem Faust titanischer Trotz los, er wütet gegen eine Gottheit, die diesen Wahnwitz zuläßt. Auf die Frage einer überirdischen Stimme nach der Seinsform, die er ersehnt, anwortet er mit prometheischem Trotz:

— — — — — — — Dir gleich!
Ebenbürtig dir in jeder Eigenschaft,
In der Allmacht und der Ewigkeit,
Aber mit dem Willen und der Kraft
Zu verhüten jedes Lebensleid.[57])

Faust tötet sich selbst und erlebt mit vollem Bewußtsein seine Wiederauferstehung. Phönix bringt ihn auf eine Erde, wo alles Grauen der Erinnerung versinkt, auf der es kein Leid gibt, sondern nur ein Leben in heiterer Wonne und frohem, völlig unbeschwertem Genuß, wo alles Streben und Suchen erlischt und nur reiner Friede die Seele erfüllt.[58]) Faust geht ganz in diesem Leben der Seligen auf und steht in Gefahr, sein eigentliches Wesen preiszugeben. Aber zur großen Freude seines Führers erwacht seine faustische Natur wieder und drängt nach einem neuen Wirkungskreis; Sehnsucht erfaßt ihn nach einem Leben voll Freude und Schmerz, er wird von Heimweh nach der alten engen Heimat überwältigt.

Die reine Seligkeit wird mir zu schwer,
Will mühsam forschen, kämpfen, ringen,
Durch Allerkenntnis reich beglücken,
Dann gerne Vielen Heil und Hilfe bringen.[59])

Doch Fausts Entwicklung ist noch nicht vollendet.

Im dritten Gesang führt Phönix ihn auf eine andere Erde, um dort seine Erkenntnis noch zu vertiefen und ihn dem Ziele seiner Weltenreise zuzuführen. Zuerst schaut Faust die Weltschöpfung, das Entstehen und Werden der Menschenerde in seinen verschiedenen Phasen; er erkennt göttliches Wirken und die Notwendigkeit aller Seinsformen, auch des Leidens und Sterbens. Fausts Weltbild wird immer abgerundeter und klarer; er schaut die Einheit der Schöpfung in Gott, alles wirkt nach einem ewigen Weltenplan zusammen. Aber Faust vermag die neue Erkenntnis noch nicht auf das Leben zu übertragen. Beim Anblick des Leides und der Not der Menschen drängt sich ihm von neuem mit aller Macht die Frage nach dem Sinn des Lebens auf. In diesem Gesang wird das faustische Lebensideal rastlosen Strebens, das alle den Menschen gesetzten Schranken überwinden will, dem des Weisen

[57]) E. L. Engelhardt: a.a.O. S. 176.

[58]) Diese Episode entspricht in ihrer Funktion dem Eingang des zweiten Teiles von Goethes „Faust", da Faust hier ausruht von dem schweren Leid, mit dem sein Herrscherdasein endete und wieder aufgerichtet wird zu neuem Wirken. Vielleicht sollte das Ganze eine Entsprechung des Helenaaktes darstellen, doch fehlt der innere Gehalt für Fausts Entwicklung. Es wird nur versinnbildlicht, daß die faustische Natur kein Verweilen kennt.

[59]) E. L. Engelhardt: a.a.O. S. 198.

gegenübergestellt, der sich den dem Menschen gegebenen Grenzen fügt. Dieses zweite wird als das höhere hingestellt, dem auch Fausts Entwicklung zustrebt. Faust sieht mit einem Male nur die Grausamkeit des Lebenskampfes; er verzweifelt am Sinn des Lebens und der großen Aufwärtsentwicklung, die er selbst schaute, da Tod und Vernichtung das Ziel allen Lebens zu sein scheint. Vergeblich sucht Faust Gott in der Welt, er erkennt nur Naturgesetze und das blinde Walten des Zufalls. Als letztes erlebt Faust die furchtbare Not und Qual eines Krieges mit — zum ersten und einzigen Mal spielt der Weltkrieg direkt in eine Faustdichtung hinein. Dieses zutiefst aufrüttelnde Erleben gibt Faust den inneren Halt wieder. Er rafft sich auf zu „einem heldischen Trotzalledem“,[60]) zu einem Dasein harter Pflichterfüllung. Diese Wandlung wird noch bestärkt durch das Erlebnis der Wiederkehr Christi und seines erneuten Opfertodes. Die letzte Unterweisung empfängt Faust durch den Weisen, der ihm die Lehre der freiwilligen Unterordnung nahebringt; er mahnt ihn, die Grenzen menschlicher Erkenntnis anzuerkennen und sich in Demut zu fügen. Faust kämpft sich zur Selbstbescheidung durch; er verbindet diese Lehren mit seinen Erfahrungen vom Weltenritt, sein neues Weltbild schließt sich zu einem einheitlichen Ganzen zusammen. Nun erkennt er Gottes Wirken auch im menschlichen Leben und gewinnt sein Gottvertrauen zurück. Faust ist herangereift zum Verständnis der Worte, die Phönix eingangs über das Wesen des Menschen und seine Stellung zu Gott und Welt sagte. Vor der Rückkehr in die Heimat gewinnt Faust noch die letzte Erkenntnis, daß auch das Böse wie die Naturgesetze und der Zufall nur „ein Ton der Weltenmelodie“[61]) sei, ein Diener Gottes, der unbewußt dem Guten diene.[62]) Faust weiht sich ganz der endlich erkannten Gottheit. Durch seinen unbedingten Glauben hat er den Zweifel und den unersättlichen Erkenntnisdrang zum Schweigen gebracht. Er sehnt sich zur Heimat zurück, um dort nach Menschenart in kleinem Kreise zu wirken und seine große Erkenntnis für die anderen fruchtbar zu machen.

Im Nachsang findet sich Faust in seinem Zimmer wieder. Er faßt noch einmal klar das Ergebnis seiner großen Weltfahrt zusammen:

Ich habe heiß und hehr gestrebt,
Hab Unerfaßliches erkannt, durchlebt!

Und herrlicher, als jemals mir geschwant,
Als Phantasie im dreisten Sprung geahnt,
Entfalteten sich mir des Lebens Füllen,
Genoß ich Herrschermacht und reinstes Glück,
Vermochte manches Dunkel zu enthüllen
Des Weltseins und kehrte froh zurück,
Entsehnt, gesättigt, voller Wirkenslust.[63])

---

[60]) E. L. Engelhardt: a.a.O. S. 303.
[61]) E. L. Engelhardt: a.a.O. S. 342.
[62]) Hier offenbart sich deutlich Goethes Einfluß.
[63]) E. L. Engelhardt: a.a.O. S. 361/2.

Faust durchlebt noch ein schaffensreiches Alter, in dem er seinen neuen Glauben bewährt. Auch in den Nachsang spielt sehr stark der Weltkrieg herein, mit begeisterten Worten verherrlicht der Dichter sein schwer um seinen Bestand ringendes Volk, das zugleich für die heiligen Güter der Menschheit kämpft; er kündet von der deutschen Sendung, die eine neue Menschheitsentwicklung heraufführen wird. Das Epos klingt aus mit Fausts Abschied vom Leben, er will sich zu neuem Flug in die Ewigkeit erheben.

Hat Engelhardt mit seiner Dichtung nun wirklich das weitgesteckte Ziel einer Erneuerung des alten Faustmythos erreicht? Wir sahen, daß sein Werk gegenüber neueren ganz freien Bearbeitungen im schon geprägten Stoffkreise wurzelt und alten Motiven neuen Sinn verleiht. Das Entscheidende ist, daß auch Engelhardt das Teufelsbündnis aufgehoben und die Gestalt des teuflischen Verführers und Verderbers ersetzt hat durch die alte Märchenfigur des Wundervogels Phönix, dem die Aufgabe zufällt, Faust als treuer Führer die Geheimnisse der Schöpfung und die Lebensrätsel zu erschließen. So ist auch hier die Gestalt des großen Magiers ausgeschaltet. Nicht Faust ist es, der auf übernatürlichem Wege Befriedigung seines Wissens- und Lebensdurstes erzwingen will, die überirdischen Mächte nahen sich ihm von selbst, um sein heißes Sehnen zu erfüllen. Wieder ist also, wie schon eingangs betont wurde, ein wesentliches Element der Faustidee aufgehoben, der Kampf des Menschen gegen das Böse[64]), das große Menschheitsproblem des Schuldigwerdens und der Erlösung ist fortgefallen, ein letzter Rest ist in der Erkenntnis Fausts über das Wesen des Bösen zu sehen.

Die Grundidee dieses neuen Faustmythos ist also die Erfüllung faustischen Erkenntnis- und Lebensdurstes, wie wir sahen, hat auch Engelhardt seinen Helden als wahren faustischen Charakter mit seiner Zweiseelennatur aufgefaßt. Ein großer Mangel der Gestaltung liegt darin, daß die Befriedigung seines doppelten Strebens unvermittelt nebeneinander steht. So fehlt dem zweiten viel zu ausführlichen Gesang, der die Erfüllung von Fausts Sehnsucht nach höchster menschlicher Daseinsform bringt, der innere Zusammenhang mit dem Ganzen, denn Faust schöpft aus diesem Leben keine neue Erkenntnis, obwohl doch schon hier sich alle großen Fragen, die im dritten Gesange neu aufgenommen werden, stellen und ihre Lösung hätten finden müssen. Die Befriedigung von Fausts Streben nach höchster Erkenntnis aber zeigt, daß er innerer Größe entbehrt. Er erringt das neue Weltbild nicht allein mit dem Beistand des Phönix, sondern bedarf immer neuer Führer, die ihm zum wirklichen Erfassen der neu erschlossenen Erkenntnis verhelfen. Wesentlich ist, daß auch dieser Faust zur Anerkennung der menschlichem Sein gesetzten Schranken geführt wird; sein Unendlichkeitsstreben wandelt sich zu fruchtbarem Tätigkeitsdrang, er findet letzte Befriedigung in einem tätigen Leben der Pflichterfüllung im Dienste seines Volkes.

[64]) Durch den Fortfall dieser großen Spannung ist die epische Gestaltung des Faststoffes erleichtert worden.

ordentlich gegenwartsnahe. So hebt von neuem die Auseinandersetzung mit dem zweiten Teile an, weitere Versuche seiner Erneuerung oder Weiterführung folgen.

So schuf Ferdinand Avenarius ein Faustspiel, das aus der tiefen Einwirkung des Goethischen „Faust“[65]), aus innerem Müssen und eifrigem Ringen um den Fauststoff erwuchs und, vom Zeitgeist befruchtet, Gestalt gewann durch das aufrüttelnde Erlebnis des Weltkrieges. Avenarius berichtet selbst, daß er seit vier Jahrzehnten den Faustplan mit sich trug, aber immer vor der Ausführung als „größenwahn-kühn“ zurückschreckte, erst durch das Kriegserleben wurde die Dichtung in ihm lebendig[66]), anders als sein Plan und als der Vischersche Entwurf, dem auch er sich verpflichtet fühlt[67]), und forderte gebieterisch ihre Gestaltung. In einem Kunstwartaufsatz „Um den Faust“[68]) legt Avenarius seine Stellung zum Faustproblem dar, das allerdings letztlich Sache des Gefühls und nicht rein verstandesmäßig zu erfassen sei. Auch Avenarius betont, daß jede Zeit das Faustproblem neu gebiert, gerade in dieser Zeit der Umwertung aller Werte, des Suchens nach neuen Grundlagen ist es besonders zeitnahe. Vor allem aber stellte sich vielen das Erleben des Weltkrieges und Kriegsendes „geradezu als ein Kampf zwischen dem Faustischen und Mephistophelischen in der Menschheit“[69]) dar. Avenarius sieht als „das tiefste Treibende in der Faustsage“ „das sehnende und suchende und meist unbewußte ganz versteckte religiöse Gefühl“.[70]) Diese religiöse Sicht führt ihn dazu, die Faustsage neben die von Tannhäuser zu stellen: beide Sünder frevelten gegen die Gebote der Kirche in ihrem übermenschlichen Drange nach großen Wundern, trotz ihrer Reue werden beide von der Kirche auf ewig verdammt. Avenarius zeigt, wie sich von Anfang an das religiöse Gefühl gegen diesen Ausgang wandte und sich allmählich das Bemühen um eine Erlösung der Helden entwickelte. Goethes große Tat bestand darin, daß seine Erlösung Fausts „das religiöse Suchen der Gebildeten im deutschen Volke reiner, weiter und freier gemacht“[71]) hat. Aber das religiöse Gefühl hat sich im Laufe eines Jahrhunderts und besonders durch die tiefe Erschütterung des Weltkrieges weiter entwickelt und findet nicht mehr Genüge an Goethes Lösung, es fordert „die Selbsterlösung“, d. h.

[65]) F. Avenarius: Faust. Ein Spiel. München 1919.

[66]) „Da kamen die ungeheuren Erschütterungen des Weltkrieges, den ich gerade als ein Ringen des faustischen und mephistophelischen Geistes um die Weltherrschaft empfand, und jetzt plötzlich trat meine Dichtung aus dem Unbewußten ans Licht. Ich fand sie plötzlich wie fertig in mir vor.“ (F. Avenarius: Entgegnung gegen Trojan in: Otto Trojan: Ferdinand Avenarius und Goethes „Faust“. Leipzig 1920. S. 13.)

[67]) Avenarius deutet an, daß er in seiner Jugend einen persönlichen Meinungsaustausch mit Vischer über die Möglichkeit einer Fortsetzung des Goethischen „Faust“ gehabt hat. (Trojan a.a.O. S. 13)

[68]) Der Kunstwart XXXII (1919) H. 13/14. „Um den Faust“.

[69]) Kunstwart XXXII, 13. S. 6.

[70]) Kunstwart XXXII, 13. S. 2.

[71]) Kunstwart XXXII, 13. S. 4.

„den Sieg Gottes in ihm".[72]) Gott und Teufel wohnen und wirken in Faust, im Kampf mit dem Bösen wird das Gute gestärkt; „so wächst im teufelbesessenen Faust fortwährend das Göttliche",[73]) bis es schließlich den Teufel überwindet. Während also zunächst das religiöse Empfinden eine wirkliche Rechtfertigung der göttlichen Gnade gefordert hatte, kommt es nun auch zur Idee der Selbsterlösung, die vom ethischen Gesichtspunkt aus schon seit der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts verlangt und gestaltet worden war. Avenarius sieht das eigentliche Faustproblem darin, daß das faustische Streben trotz allen Irrens doch läutern muß, er löst es dahin, daß sich eben das Göttliche in diesem Suchen und Streben manifestiert.

So haben wir es bei Avenarius' Faustspiel wieder mit einer Neugestaltung des zweiten Teils von Goethes „Faust" auf religiöser Grundlage zu tun, denn auch er baut auf dem ersten Teile auf. Er steht so stark unter dem Eindruck seiner unerreichbaren Größe, daß es ihm sogar „als ein Frevel erscheinen" würde, „ihn nicht vorauszusetzen"[74]) und eine völlige Neugestaltung der Faustidee zu wagen. Auch Avenarius führt den Goethischen Pakt nicht weiter. Im Gegensatz zu den früheren Neugestaltern legt er das Schwergewicht nicht auf die Sühnung der Schuld an Gretchen, sie ist der Ansporn zu Fausts weiterer Entwicklung und wird durch diese wieder gutgemacht. Avenarius stellt die Sünde des Teufelspaktes in den Vordergrund, die nur durch Selbstaufopferung für andere gesühnt werden könne, und zwar steigert er den Gedanken des Selbstopfers bis zum Äußersten, bis zur Preisgabe der eigenen Ewigkeit für die anderen, die „doch allein des teufelsverbundenen Übermenschen Selbsterlösung" bedeuten kann[75]). Diese ungeheuerliche Steigerung des Opfergedankens ist wohl auch aus dem Kriegserlebnis herzuleiten. Wie andere Faustdichter ist Avenarius sich der schweren und undankbaren Aufgabe, eine neue Faustdichtung zu schaffen, voll bewußt; aber da dieses Problem immer von neuem seine Lösung fordert, darf kein Dichter aus Furcht vor Verurteilung oder Verspottung das Weiterwachsen des Fauststoffes in sich unterdrücken, selbst wenn ein neuer Versuch mißglückt, so kann er doch wertvoll sein zur Klärung und Anregung.

Avenarius knüpft wieder eng an den Ausgang des ersten Teiles an. Das Vorspiel führt uns in einer Sturmnacht in die Nähe des Hochgerichts. Ein Mönch hat den zusammengebrochenen Faust gefunden und sich seiner angenommen; er will ihn auf seine Pilgerfahrt nach Rom mitnehmen, damit er dort Vergebung seiner Schuld finde.[76]) Im

---

[72]) Kunstwart XXXII, 14. S. 67.
[73]) Kunstwart XXXII, 14. S. 68.
[74]) Kunstwart XXXII, S. 69
[75]) Kunstwart XXXII, 14. S. 68. Avenarius weist auf das Pauluswort hin: Römer 9, 3.
[76]) So hat Avenarius das Tannhäusermotiv in die Faustsage selbst hineingenommen.

Dunkel der Nacht ertönt noch einmal Gretchens klagende Stimme[77]), auch Mephistopheles taucht auf, aber Faust widersteht mit dem Beistand des Mönches seinen neuen Verlockungen und weist ihn von sich. Der Teufel aber fühlt sich immer noch seines Sieges gewiß. Die erste Handlung führt Faust, den „Sucher vom Norden“[78]) in das Rom der Renaissance zur Zeit des Karnevals, in diese fremde, berückende Welt der Heiterkeit und Schönheit, die zugleich von dem neu erwachten geistigen Suchen und Streben erfüllt ist. Die Hoffnung auf eine kirchliche Vergebung seiner Schuld gibt Faust als Wahn auf, als er die Lasterhaftigkeit und Verderbtheit der römischen Kirche unter einem Papste wie Alexander Borgia durchschaut. Er erhebt sich aus eigener Kraft und überwindet den lastenden Druck des Schuldbewußtseins, das ihm Antrieb zu neuem Streben wird.

Stark bin ich worden, und so fühl ich, daß
Der Schwächling nur in Reue sich zermürbt.
Wer einmal niederriß, soll dreifach bauen.[79])

Von neuem ist Faust von unbändigem Wissensdurst und Lebensdrang erfüllt und nimmt regen Anteil an dem neuen geistigen Leben im Süden. Vergeblich versucht Mephisto seine Macht über ihn zurückzugewinnen, indem er ihn durch die Schönheit der Helena zu verführen sucht. Helena trägt in Anlehnung an Vischers Plan dämonisch-teuflischen Charakter, sie ist die von Mephisto wiederbelebte Gestalt der antiken Helena, mit deren Hilfe er den Drang nach Wahrheit und Licht auf Irrwege leiten[80]) und Faust ganz ins Verderben stürzen will. Dieser gerät anfänglich wie alle in ihren Bann, aber er durchschaut sehr bald ihre Hohlheit, ihre wahre teuflische Natur und sucht sie zu vernichten. Erneut vertreibt er Mephistopheles. Zum Schluß trifft Faust mit Michelangelo zusammen, dem geistesverwandten großen Sucher und Grübler, der aber schon erkannt hat, daß eben in diesem Suchen Gott im Menschen wirkt, und sich zu weiser Selbstbeschränkung und zum Dienst an der Gemeinschaft durchgerungen hat. Er hält Faust auf alle drängenden Fragen sein schlichtes Wort „ich dien'!“ entgegen. Der Künstler gibt ihm auch Aufschluß über die Stellung des Menschen zu Gott und Welt.

Du sprichst vom Brudergeist, nach dem du suchst?
Es sucht durch dich, das Unbekannte sucht,
Und sagt durch dich wohl, was du selbst nicht weißt,
Zu Unbekannten, wie der Funke springt,
Den Unbekannten, die es sucht. — Ich dien'.[81])

Für diese Wahrheit ist Faust aber noch nicht reif.

[77]) Motive der Kerkerszene werden wieder aufgenommen, auch in Mephistos höhnenden Worten klingen Goethische Verse an.
[78]) F. Avenarius: a.a.O. S. 38.
[79]) F. Avenarius: a.a.O. S. 18.
[80]) Das schreit nach Licht — ich will den Glanz. Das schreit nach Wahrheit — ich will Schein. Nach Schönheit — ich will Reiz. (S. 25.)
[81]) F. Avenarius: a.a.O. S. 41.

In der zweiten Handlung finden wir ihn in einer deutschen Hochschulstadt wieder, wo er sein neu gewonnenes Wissen weitergibt und so als Wegbereiter und Zielsetzer des neuen Geistes wirkt. Doch sucht und forscht er immer noch rastlos weiter, ohne Befriedigung zu finden. In dem Professor, einer Gestalt von tiefem sittlichen Ernst und menschlicher Größe, einem Vorkämpfer der Zukunft, hat Faust das Vorbild gefunden, das ihm Michelangelos Wort vorlebt. Er wird Zeuge, wie dieser Mensch die Erfüllung seines Suchens und die Vollendung seines Menschentums findet und voller Ruhe in den Märtyrertod für seine Überzeugung geht. Dieses Erlebnis und die Ereignisse des aufflammenden Bauernkrieges führen Faust zum Verständnis der Lehre Michelangelos. Er erkennt die Notwendigkeit, tätigen Anteil am Zeitgeschehen zu nehmen im Dienste der Menschheit, und überwindet seine egozentrische Haltung.

Zu helfen hab' ich![82])

So wird Faust in der dritten Handlung Führer der verwaisten Studenten und ruft sie zur Tat auf, zum Kampfe für die anbrechende Zeit. Auf der Seite des schwarzen Ritters greifen sie in den Bauernkrieg ein, der in sehr lebendigen und farbigen Bildern geschildert wird. Mephistopheles sucht als Bauernführer Deix Zwietracht zu säen und durch Entfesselung der gemeinen Instinkte das große Werk zu besudeln; aber Faust zwingt ihn durch den Teufelspakt in den Dienst der guten Sache. Er muß ihm eine Audienz beim Kaiser verschaffen, die in der vierten Handlung stattfindet. Diese Szene gibt ein gutes Bild der verschiedenen gegeneinander ringenden Zeitströmungen und der ganzen Aufgerührtheit der Zeit. Mit leidenschaftlichen Worten vertritt Faust die zukunftsweisende Sache des Volkes, das sich dem neuen Geist verband, und sucht den Kaiser für die Idee des Volkskaisertums zu gewinnen. Mephistopheles jedoch lenkt in der Gestalt des Narren[83]) die Aufmerksamkeit des jungen Kaisers ab, sodaß Fausts ernste Rede wirkungslos verhallt; er wird als Aufrührer verhaftet. Faust erkennt mit Grauen, daß überall in der Welt der Dämon der Finsternis wirksam ist, und daß er ihn nicht in seinen Dienst zu zwingen vermag. Eine Stimme fordert ihn auf, sich erneut dem Teufel hinzugeben, dann werde das Böse seinen Zwecken dienen. Faust steigert sich zu höchster Opferbereitschaft, er will seine ewige Seligkeit preisgeben, um die Kraft des Bösen für die Menschheit nutzbar zu machen. Aber die Forderung, den Satan anzubeten, vermag er nicht zu erfüllen und löst sich damit vom Pakt, das Göttliche hat in ihm gesiegt.

Die fünfte Handlung zeigt Faust inmitten der kleinen, noch unbesiegten aber totgeweihten Studentenschar, die dem Untergang entgegensieht in der festen Zuversicht, daß die Idee, für die sie fallen, weiter-

[82]) F. Avenarius: a.a.O. S. 82.
[83]) Für dieses Auftreten des Mephistopheles ist wohl Goethes zweiter Teil Vorbild gewesen.

leben und -wirken wird. Gretchen erscheint Faust, sie kündigt ihm den baldigen Tod an und gibt ihm Trost. Mephistopheles naht wieder, noch von Grauen über Fausts übermenschlichen Opfermut erfüllt. Faust fordert als letzten Dienst, „die Menschheitzukunft" zu sehen. Der Geist der Negation beschwört eine grausige Vision vom Entstehen und der Entwicklung des Menschengeschlechtes, in dem sich alle tierischen Triebe zusammenfanden. Zum Schluß „wächst am Horizont ein riesengroßes, wahnsinnverzerrtes Menschengesicht herauf"[84]). Der Dämon des Bösen triumphiert, aber das göttliche Element kommt doch zum Durchbruch; das Antlitz wandelt sich, nimmt edlere Züge an, bis es schließlich „zu einem überaus edeln Haupt" wird, „das an den Goethe seiner reifsten Zeit erinnern mag".[85]) Faust erschließt sich der letzte Sinn der Worte Michelangelos, ihm wird die Erkenntnis der Gotterfülltheit des Menschen zuteil.

Nicht du, nicht du bist's, der die Erde treibt!
Das Sehnen ist's, und wenn's den Leib zerreibt,
Das Schaffen wird, und ewig formend hebt,
Gott ist's, der lebt! (zum Gesicht:)
Du bist die Menschheit, die im Suchen irrt!
Das Gesicht: Die Gottheit bin ich, die im Menschen wird![85])

Auch dieser Faust erlebt im Opfertode seine Vollendung, seinen höchsten Augenblick; er hat das böse Prinzip überwunden. Mephistopheles tötet Faust, aber er hat keine Macht mehr über seine Seele. Faust geht wieder in die Einheit der Schöpfung ein und kehrt in seinen göttlichen Ursprung zurück.

So löse mich in deinen Wogen auf,
Heil'ger Schöpferstrom von Nacht und Licht![86])

Die Schlußapotheose zeigt deutlich, wie stark Avenarius im Banne Goethes steht, seine Dichtung legt Zeugnis davon ab, wie lebendig Goethes „Faust" auch im zwanzigsten Jahrhundert geblieben ist. In diesem Faustspiel hat Vischers Plan noch einmal in seinen wesentlichen Zügen Leben gewonnen. Nur in zwei entscheidenden Punkten weicht Avenarius von diesem Vorbild ab: er gestaltet nicht Fausts reuige Zerknirschung und läßt ihn nicht noch einmal schuldig werden. In der Grundauffassung geht Avenarius über Vischer hinaus und hat ihn in manchem entscheidend vertieft. Sehr fein wird durch das Tannhäusermotiv in die Sphäre der Renaissance und des Humanismus übergeleitet. Denkt man an die Versuche Adolf Müllers zurück, so treten die Vorzüge dieser Dichtung besonders deutlich hervor. Hier werden wirklich die spezifische Atmosphäre und das geistige Kräftespiel des historischen Hintergrundes, der Renaissance und des Bauernkrieges,

[84]) F. Avenarius: a.a.O. S. 129.
[85]) F. Avenarius: a.a.O. S. 132.
[86]) F. Avenarius: a.a.O. S. 133.

lebendig, zugleich aber ist die Dichtung vom Strom des Zeitgeschehens durchflutet. Wesentlich ist vor allem, daß Avenarius trotz der starken Beeinflussung durch Goethe und Vischer seine eigenen Wege ging in der Auffassung des Faustproblems und in der Gestaltung von Fausts Entwicklung. Im Gegensatz zu vielen Faustdichtungen, die den Helden seines eigentlichen Wesens entkleiden, führt Avenarius seinen Faust durch neues Suchen und Streben, durch ein Leben eifrigen Wirkens im Dienste der Menschheit zur Erfüllung seines Sehnens und zur Vollendung seines Menschentums bis zur Selbsterlösung, eine Entwicklung, die den faustischen Charakter auch in der religiösen Lösung bewahrt. Faust erreicht mit der Gotteserkenntnis und der Überwindung des Bösen den höchsten, aber auch zugleich den letzten Augenblick, so wirkt hier vielleicht doch noch Goethes Teufelswette nach.

Avenarius verwahrt sich dagegen, daß sein Faustspiel nur als historisches Stück betrachtet werde. Wenn er sich auch bescheidet, daß sein Werk einen neuen Lösungsversuch darstelle, der nur für wenige Geltung haben werde, so war sein Ziel doch unverkennbar, wieder eine Menschheitsdichtung zu schaffen.[87]) Avenarius' Faustspiel „versucht eine umfassende Tragödie von den K r ä f t e n, die in der Menschheit wirksam b l e i b e n".[88]) Dazu gehören „der Sucher", „der Denker", „der schlichte Fromme", „der Künstler", „der Adelsmensch im engeren Sinne" und „der Helfer". Alle diese „Begriffe" sollen in seiner Dichtung den allegorischen Charakter verlieren und Leben gewinnen als wirkliche Menschen, die alle teilnehmen müssen „am Kampfe um Finsternis oder Licht". Diese Verlebendigung der Begriffe hat Avenarius erreicht, vielleicht sogar zu stark, sodaß sie an Allgemeingültigkeit eingebüßt haben. Eine wirkliche Menschheitsdichtung ist auch Avenarius nicht geglückt, wohl aber eine Faustdichtung von eigenem Wuchs, die sich durch dichterische Kraft und Schönheit über den Durchschnitt nachgoethischer Faustdichtungen erhebt.

Avenarius' Faustspiel allein ist eine wirklich gelungene Neugestaltung des zweiten Teiles aus einem neuen Zeitimpuls und von einer neuen Grundlage aus. Natürlich ist auch damit Goethes zweiter Teil weder aufgehoben noch überflüssig geworden. Avenarius wollte sein Werk wohl als Fortsetzung des ersten Teiles, nicht aber als Ersatz des zweiten verstanden wissen. „Goethes zweiter Teil bleibt ein wunderherrliches Werk, das von meinem Faust-Versuch gar nicht berührt wird. ‚Faust ist ins Unendliche fortsetzbar', das hat schon der Vischer gesagt, der wirklich ‚Auch Einer' war. In meinem lebt die Gegenwart, lebt der Weltkrieg."[89]) Avenarius hat das ewig neu sich stellende Faustproblem aus dem Zeitgefühl heraus gestaltet, aus dem großen Ringen um neue Grundlagen. Er sucht die immer gültigen menschlichen Werte

[87]) Avenarius bedauert, daß seit Goethe niemand es wagte, das Faustproblem wieder in den Mittelpunkt einer Menschheitsdichtung zu stellen.
[88]) Kunstwart XXXII, 14. S. 70.
[89]) Entgegnung gegen Trojan S. 15.

zu bewahren und aus dem Zusammenbruch in die neue Zeit herüberzuretten und zugleich dem Suchen und Sehnen der Zeit den Weg zur Erfüllung zu weisen. Nicht ohne Absicht ist sein Faustspiel „Den Werdenden" gewidmet.

Nahe verwandt ist dem Faustspiel von Avenarius die wertvolle und bedeutende Dichtung „Faustus redivivus" von Hannah Stahn (1921)[90]). Schon der Titel deutet daraufhin, daß wir es wieder mit einem dritten Teile zu Goethes „Faust" zu tun haben, wenn man so will; die Dichterin verknüpft ihre Faustgestalt nur lose mit Goethes Faust durch die Idee der Wiedergeburt und führt seine Entwicklung weiter zur völligen Sühnung seiner Schuld und zur Selbsterlösung, die ethische und religiöse Motivierung sind eng verschmolzen. In dieser Dichtung ist das Problem des Bösen und der Gedanke der Selbsterlösung noch tiefer gefaßt als bei Avenarius und ins Kosmische gesteigert. Dem Gehalt nach stellt der „Faustus redivivus" eine Weltdichtung im eigentlichen Sinne des Wortes dar, denn die Dichterin gestaltet in diesem Mysterium den großen kosmischen Kampf von Gut und Böse, von Licht und Finsternis um die Herrschaft in der Welt. Es handelt sich um den Endkampf zwischen Gott und Teufel, in dem Faust als Werkzeug Gottes gegen die Hölle kämpft[91]) und durch seine Selbstaufopferung den Sieg der Liebe herbeiführt. Er überwindet die Finsternis und stellt die Einheit der Schöpfung wieder her, damit erringt er die Selbsterlösung, nachdem er im Laufe des neuen Erdenlebens alle Schuld des vergangenen gesühnt hat.

Hannah Stahn gibt ihrer Dichtung in dem Vorspiel einen großen metaphysischen Rahmen, der wohl den Goethischen fortführt, aber in sehr ausdrucksvoller symbolischer Szenerie selbständig gestaltet ist. Im Prolog der Zeit wird das Motto der ganzen Dichtung gegeben, das den starken Unterstrom Goethischen Geistes auch in diesem Werke deutlich macht.

Im Werdenden die Vollendung!

Das Vorspiel selbst bringt die erneute Auseinandersetzung des Mephistopheles mit dem Herrn, in der naturgemäß Anspielungen auf Goethes „Faust" sich finden. Stahns Teufelsgestalt hat sich der Grundkonzeption entsprechend gewandelt; das humoristische Element fällt ganz fort, das rein dämonisch-satanische Wesen ist zu kosmischer Größe gesteigert. Mephistopheles stellt den Anspruch auf die Alleinherrschaft in der Welt und glaubt die Zeit seines endgültigen Sieges herangekommen, wo er sich über Gott erheben kann.

Ich — offenbar — — gewaltiger als Gott! Ich streife
Nieder, was noch gemahnt an den — Vasallen — — —
Den Schalk — den Diener Faust's![92])

[90]) H. Stahn: Faustus redivivus. Ein Mysterium in 3 Akten und einem Vorspiel, 2. Aufl. Dresden. Leipzig 1923. (1. Aufl. 1921.)

[91]) Hierin stellt diese Dichtung das Gegenstück zu Achim v. Arnims „Päpstin Johanna" und Immermanns „Merlin" dar.

Und doch ist das Böse auch hier aufgefaßt als durchaus in Gottes Weltplan eingeordnet, als notwendiger Durchgang zum Göttlichen — Mephistopheles ist der Pförtner am Tempel des Lichts —. Dem Herrn gegenüber macht der Teufel seinen Anspruch auf Faust geltend, dessen „zweites dunkles Ich" er war, unüberwunden bis zum Ende, denn nur gewaltsam wurde Faust von Gott erlöst. Der Himmel erfüllt seine Forderung, daß Faust für die Freuden, die er durch ihn genossen habe, zahlen müsse. Der Erzengel Michael verkündet, daß Faust — Antonio wieder als Strebender zu neuem Leben auf die Erde gesandt werde. Mephistopheles fühlt sich seines Sieges schon gewiß, diesmal wird er nicht den Knecht, sondern den Herrn spielen und in Faust die ganze Menschheit und Gott selbst vernichten. Der Erzengel deutet aber auch Fausts große Sendung an.

> Der Geist des Faust ruht nicht, bleibt seinem Weiterstreben treu!
> Sein Wirken — — Sonnendienst! —
> Vom Herrn ward der Befehl ihm zugestellt,
> Der Schöpfung letztes Glied zu fügen![93])

Mephistopheles vermag den tieferen Sinn dieser Worte, die ihn selbst meinen, nicht zu erfassen, er verwirft alle Warnung und nimmt mit höhnenden Worten den Kampf mit dem Himmel an, wohl wissend, daß es sich um den großen Endkampf zwischen ihm und Gott handelt.

Im ersten Akt erfolgt die Kampfansage Faust — Antonios an Mephistopheles. Antonio hat aus der Natur sein ganzes Wissen geschöpft, nur die letzten Lebensrätsel: Liebe, Tod und Gott blieben ihm verschlossen. Doch er will um jeden Preis in ihr Geheimnis dringen, um mit dieser Erkenntnis das Böse und den Tod zu überwinden und das Chaos zum Tempel des Lichts zu wandeln. Antonio ist sich klar darüber, daß dieses Wissen nicht auf gewöhnlichem Wege errungen werden kann, es muß erlebt, erkämpft werden im Streite gegen die Macht der Finsternis. Als Krönung seines bisherigen Wissens hat Antonio eine kosmische Deutung von Goethes Hexeneinmaleins gefunden, das zum Gleichnis seines Weltbildes geworden ist. Diese stark esoterische Deutung zeugt davon, daß Antonio Gott-Geist-Licht als Urgrund der Schöpfung erkannt hat, das Böse hat keinen Raum in seinem Weltbild. Antonio ist von geheimer Ahnung erfüllt, daß er bestimmt sei, „den Schlußstein noch zu heben! —"[94]) Ein großer Vorzug der Gestaltung liegt darin, daß der Held sich nicht von vornherein des letzten großen Zieles voll bewußt ist, sondern ihm erst langsam entgegenreift. Mephisto findet das Buch, in dem Antonio die Summe seines Wissens niedergelegt hat, und gerät in höchste Wut darüber, daß er so einfach aus der Welt herauskomplimentiert worden ist. Er vernichtet dieses Werk als Kampfansage gegen die Macht des Geistes. Antonio aber, unberührt

[92]) H. Stahn: a.a.O. S. 10.
[93]) H. Stahn: a.a.O. S. 12.
[94]) H. Stahn: a.a.O. S. 20.

von allen Schrecken der Hölle und von dem drohenden Tode, fordert seinerseits den Teufel zum Kampfe heraus. Sie schließen einen neuen Pakt, der im wesentlichen den Goethischen wiederaufnimmt, nur daß es hier um die endgültige Auseinandersetzung geht. Vermag der Teufel Antonio die letzte Erkenntnis zu verwehren und seinen hohen Geistesflug wieder zur Erde zu zwingen, so will er ihm verfallen sein. Antonio will aus freiem Willen in Satans Reich eindringen, um dort das letzte Wissen zu erringen und damit den Teufel zu überwinden.

Der zweite Akt führt Antonio in Mephistos Zauberreich der Sinnenlust und bringt ihm die Erkenntnis des ersten Lebensrätsels: Liebe. Auch Stahn hat die Helenagestalt wieder aufgegriffen und in eigener Weise weiterentwickelt. Helena tritt als Hauptgestalt neben Faust in den Mittelpunkt der Dichtung und wird in seine Erlösung verflochten. In dieser Helenagestalt hat sich Goethes Auffassung mit der der Volkstradition verschmolzen: sie ist durchaus die Goethische Figur, die einst Faust in Liebe verbunden war, aber inzwischen geriet sie in die Gewalt des Teufels, von dem sie als Werkzeug gebraucht wird, um neue Freier ins Verderben zu ziehen. So zwingt er die Widerstrebende auch, Antonio in seine Gewalt zu bringen. In einem rauschenden infernalischen Baccanale, das in der Verherrlichung der Venus gipfelt[95]), will Mephisto Antonios Sinnlichkeit wieder anfachen, seinen Geist einschläfern und ihn dann, wenn er Helenas Verführung erlegen ist, in ihren Armen töten. Aber Antonio ist durch sein Streben nach dem „Edelwert" gegen die Macht der Venus gefeit. Unberührt von allen Verlockungen fordert er Mephisto auf, ihn nicht durch Idole „zu äffen", wo es ihm um das letzte Wissen geht. Antonio ist sich inzwischen seiner titanischen Faustnatur ganz bewußt geworden.

Die Sonne reiß ich nieder!
Du gehorchst mir — Knecht und Diener!
F a u s t will ich sein!
Bin ich's — — — ?
So bin ich's ganz!
Nicht sein Stümper![96])

Mephisto weist ihn tiefer in seinen Zaubergarten hinein. Dort trifft Antonio mit Helena zusammen, ihre Blicke senken sich tief ineinander, die Erinnerung an ihre einstige Verbindung blitzt auf; sie erkennen sich als die für einander bestimmten Seelen und finden den inneren Einklang wieder. Mephisto zwingt Helena, Antonio den Todestrank zu kredenzen; in diesem Augenblicke nennt Antonio sie leise „Lichtgesegnete" und löst mit diesem Wort ihre Seele aus der Gewalt des Satans; tief erschüttert bricht Helena zusammen und verschüttet den verderbenbringenden Trank. Antonio aber hat die große Rätselfrage

[95]) Mit der Einführung der Venus wird ein neues Motiv der Tannhäusersage in den Fauststoff gebracht.
[96]) H. Stahn: a.a.O. S. 47.

„Liebe" erlebt, die Erfüllung und Vollendung des eigenen Wesens in dem ihm bestimmten Du. Er will Leben und Seligkeit einsetzen, um die Geliebte ganz aus der Gewalt der Hölle zu befreien, und kündet Mephistopheles neuen Kampf an. Die weiteren Szenen dieses Aktes führen die Helenatragödie zu Ende. Helena findet ihren Tod durch Mephisto, den sie durch ihren Widerstand im Gedenken an den schönen Liebesbund mit Faust zu höchster Wut reizt.[97]). Sie sühnt mit ihrem Tode den Teufelsbund und löscht den Fluch aus, der auf ihr lastete; nun vermag sie zum Lichte aufzustreben und der Erlösung durch Antonio entgegenzugehen.[98])

Der Eingang des dritten Aktes stellt einen gewissen Ruhe- und Wendepunkt dar, in dem Antonio die zutiefst aufrüttelnde Einwirkung des Helenaerlebnisses verwindet und sich zum Endkampfe aufrafft. Er ist noch einmal in die Wirrsal des Lebens geraten und hat die innere Sicherheit verloren. Großer Schmerz erfüllt ihn über Helenas Geschick, so büßt Antonio-Faust die Schuld seines früheren Daseins. Auch dieser Faust bricht vorübergehend in heftige Anklage gegen die Gottheit aus; aber sein titanischer Kampfeswille erwacht von neuem, er entrafft sich der tiefen Niedergeschlagenheit und will von neuem in das Reich des Satans eindringen, um Helena zu befreien. Er weiß sich im Kampfe für die große weltbewegende Kraft, die Liebe; er erhebt sich zu übermenschlicher Größe und zerbricht Mephistos Stab als Vordeutung auf seinen künftigen Sieg. Im gleichen Augenblicke trifft ihn die Vernichtung seines Lebenswerkes. Seine vom Teufel aufgewiegelten Schüler ziehen ihn zur Rechenschaft über seine vermeintlichen Irrlehren und stecken dem Teufelsbündner das Haus in Brand — das soll anscheinend die Sühne für Fausts Vergehen an Philemon und Baucis sein —. Antonio bringt auch dieses Opfer und erhebt sich, um „Neuwert — Neubesitz — — Geisterhöhung!"[99]) zu erringen. Er dringt in das Chaos, um Helena zu befreien und „Gott" und „Tod" zu enträtseln.

> Durchs Chaos führt mein Weg! Ich muß hindurch!
> Stürzt' es auch über ihr und mir zusammen,
> Der Urliebe Gewalt — ihr Ineinanderflammen — — —
> Die Enderfüllung Gottes!
> War einst das — Vorgefühl des Strebens Ende — —
> Heut sei's Erleben mir und Zeitenwende![99])

In grandiosen Bildern werden die Kampfesphasen zwischen Licht und Chaos gestaltet. Mephisto erfüllt triumphierend das Weltall mit seinem Höllengebräu, er verhöhnt Gott und maßt sich seinen Platz an.

---

[97]) M. E. ist in dieser Szene die sonst so satanische Teufelsgestalt in ihrem vergeblichen Liebeswerben zu menschlich gezeichnet trotz der schrecklichen Offenbarung seiner teuflischen Gewalt.

[98]) Dem symbolischen Charakter der Dichtung nach soll Helena vielleicht auch das Sinnbild des Lebens darstellen, das Antonio aus der Gewalt der Hölle erlöst.

[99]) H. Stahn: a.a.O. S. 81.

Antonio aber trägt den Funken des Lichts in das Chaos und überwindet es; der göttliche Geist im Menschen, die Liebe haben den Sieg davongetragen. Im zweiten Kampfe beschwört Antonio Gott, den wirkenden Urgeist, sich zu offenbaren, aber dieser schweigt. Da wächst sein Kämpfer über sich selbst hinaus: mag Gottes Welt auch zugrunde gehen, er will den Geist retten und zum Siege führen, damit er sich eine neue Welt schaffe. Mit dieser übermenschlichen Befreiungstat ist ein neuer Sieg über die Finsternis errungen. Antonio aber dringt von neuem in Mephistos Reich ein, um seine Vernichtung zu vollenden. Stahn hat hier die von Goethe fallen gelassene Proserpinaszene aufgenommen, die in Goethes zweitem Teile durch die Homunculushandlung der klassischen Walpurgisnacht überflüssig geworden war. In herzbewegenden Worten fleht Antonio Proserpina an, ihm den Eingang in die Unterwelt freizugeben und den Weg zur Helena zu zeigen. Da sie seinem Verlangen nicht willfahren kann, erzwingt sich Antonio kraft seines Titanentums den Eintritt in die Welt der Finsternis. Er übersteht die letzte und schwerste Versuchung. „Die Urmutter Sünde" begegnet ihm in der Gestalt der Geliebten, doch im Augenblicke, als er ihrer Verführung zu erliegen droht, erkennt er ihr teuflisches Wesen; er reißt sich los und dringt weiter vor.

Satanas!
Du — — oder — — — Gott!
Dir und dem Tod das Opfer zu entreißen —
Und ehrne Trennungsschranken aufzuheben —
Setz ich mein Leben — meine Tatkraft ein — —
Besiegend eine umnachtete Welt — —
Im Urgeheimnis — — — „Gott"![100])

In der Schlußszene erreicht Antonio den Höllengrund und stürzt sich in den Höllenkrater, um durch den Opfertod seine Schuld an Satan abzuzahlen und ihn endgültig zu überwinden, zugleich aber Tod und Gott erlebend zu erkennen. Mephisto glaubt am Ziel zu sein und wiegt sich im Hochgefühl seines Triumphes, den Gottergründer zu Fall gebracht zu haben. Doch die Stimme des Erzengels spricht ihm nur den Körper zu und weist alle weiteren Ansprüche zurück. Gesang der Engelschöre klingt auf:

Er brachte sich auf dem Altar
Der Liebe sebst zum Opfer dar![101])

Antonio hat wirklich im Opfertode seinen höchsten Augenblick erlebt: durch die Enträtselung der drei letzten Geheimnisse: Liebe, Tod und Gott ist sein Erkenntnisstreben befriedigt worden; seine Tat stellt die Krönung eines wirklich faustischen Lebens voller Streben und Kämpfen dar, er hat durch das Selbstopfer die Geliebte und sich selbst erlöst. Die Macht des Bösen ist gebrochen. Der Teufel begreift allmählich seinen

[100]) H. Stahn: a.a.O. S. 102.
[101]) H. Stahn: a.a.O. S. 105.

Scheinsieg und wütet gegen den „wortbrüchigen Gott". Aber Gott selbst senkt sich zur Hölle hernieder, um ihm den Sieg des Himmels durch die Kraft des Geistes und der Liebe und die Aufhebung des Widerstreits der beiden kosmischen Mächte zu verkünden. Er offenbart ihm auch, daß Mephisto das „Schlußglied" sei, das durch die „Urliebe" wieder in das All eingefügt worden ist.

Luzifer! — — — Du — das Schlußglied!
Urliebe seine Fügung!
— — — — — — — — — —
Drum gab ich dir den „Faust" noch einmal frei!
Doch hab ich ihn für treu befunden!
Aus dir gekräftigt — — und durch dich gestählt — — —
Hat er die höchste Stufe der Vollendung nun erreicht!
Er — — der Weltgedanke meiner Seele — — —
Eins fortan mit mir!

Der Engelschor variiert:

Gott brachte sich auf dem Altar
Der Liebe selbst zum Opfer dar.[102])

Der Abgrund zwischen Gott und Teufel, Licht und Finsternis ist überbrückt, Mephistopheles versinkt, im Hintergrunde schweben die lichtverklärten Gestalten Antonio und Helena, „die Sonnenwaller" gen Himmel, ihrer Wiedergeburt im Geiste entgegen.

Dieser „Faustus redivivus" stellt eine mit innerer Notwendigkeit vollzogene Weiterführung des Goethischen „Faust" dar, die noch sehr viel tiefer gefaßt ist als bei Avenarius. Hannah Stahn verknüpft ihr Werk sehr sinnvoll mit Goethes Dichtung, indem sie wieder aus dem religiösen Empfinden der Zeit Fausts Begnadigung verwirft; sie läßt ihn seine Schuld an Mephistopheles voll abtragen und Selbsterlösung erringen. Es soll nicht im einzelnen auf die stoffliche Berührung und gedankliche Beeinflussung durch Goethe eingegangen werden; nur sei noch einmal betont, daß diese Dichtung in den Niedergang ihrer Zeit den aus Goethes Geist geborenen Leitsatz stellt: „Im Werdenden die Vollendung". Damit offenbart sich zugleich, daß in dieser Dichtung das Grundprinzip faustischen Lebens beibehalten ist. In seinem neuen Entwicklungsgang reinigt sich Faust von aller Schuld und erlangt in faustischer Lebensform, in unablässigem Streben und übermenschlichem Ringen mit der Macht des Bösen die Erfüllung seines Erkenntnisstrebens und die Vollendung seines Menschentums; durch völlige Überwindung des mephistophelischen Prinzips erreicht er die Selbsterlösung. Stahn gestaltet noch einmal die Tragödie des faustischen Menschen, der nur durch die Aufgabe der eigenen Person zur letzten Erkenntnis und Vollendung dringen kann. Im Opfertod enträtseln sich Faust die letzten Lebensmächte und verschmelzen mit der Liebe in ihm zu einer Einheit; Fausts Wiedergeburt im Geiste, seine Gottwerdung hat sich vollzogen.

[102]) H. Stahn: a.a.O. S. 107.

Dieser Faust erlebt also wirklich den höchsten Augenblick, und doch bedeutet das kein Verweilen, kein Aufheben des faustischen Menschentums, denn er stellt keinen Endpunkt dar sondern den Durchgang zu einem neuen Werden.

So offenbart diese Dichtung wieder das Ringen der Zeit nach einer neuen Lebensbasis, nach einem neuen Menschentum. Gerade die Idee der geistigen Wiedergeburt und die zentrale Stellung des Selbsterlösungs- und Opfergedankens, der hier am tiefsten gestaltet ist, zeigen deutlich, daß auch der „Faustus redivivus" der Sehnsucht der Zeit nach Überwindung des Materialismus, nach einer idealen Weltanschauung entwachsen ist. Wie bei Avenarius steht auch im Hintergrunde dieser Dichtung der Weltkrieg und die Nachkriegszeit mit dem erschütternden Erlebnis der übermächtigen Gewalt des Bösen, das endgültig die Herrschaft in der Welt an sich zu reißen schien. Nur daß Stahn aus diesem Erlebnisgrund heraus das Faustproblem noch tiefer und weiter faßt und eben ins Kosmische steigert. Diese junge Dichterin steckt in dem Niedergang ihrer Zeit ein leuchtendes Fanal auf, in dem sie im festen Glauben an die siegende Kraft des Geistes und der Liebe den Sieg des Guten über das Böse, des Lichtes über die Finsternis verherrlicht und den Weg in eine schönere Zukunft weist, in der ein neues Menschentum durch die Wiedergeburt im Geiste erstehen wird. Recht glücklich ist der „Faustus redivivus" als „deutsches Osterleuchten" bezeichnet worden. Zu betonen ist, daß es sich trotz der kosmischen Gestaltung, trotz der Idee des Endkampfes zwischen Himmel und Hölle nicht um den Gedanken der Welterlösung handelt. Faust-Antonio ist nicht wie in anderen neueren Faustdichtungen als Welterlöser aufzufassen, das widerspräche ganz der von Stahn vertretenen Anschauung, daß das Böse immer von neuem von jedem einzelnen niedergerungen werden muß, bis es einst ganz aus der Welt verschwindet.[103]) Im „Faustus redivivus" ist symbolisch der menschliche Selbsterlösungsprozeß durch die Kraft des Geistes und der sich selbst zum Opfer bringenden Liebe gestaltet. Damit liegt auch in dieser Faustdichtung das Schwergewicht auf dem allgemein Menschlichen.

In symbolischer Darstellung, in der Stahn sich grundlegend von Avenarius unterscheidet, kommt die Dichterin dem neuen mystischen Zuge der Zeit entgegen, die wieder dem Übersinnlichen aufgeschlossen war, und in der Okkultismus und Spiritismus in Blüte standen. In Bezug auf die dichterische Gestaltung sei noch hervorgehoben, daß dieses Werk sich durch klaren, straffen Aufbau und innere Geschlossenheit auszeichnet. Der Stoff ist wirklich dramatisch gestaltet in einer eigenen, sehr kraftvollen Sprache, die an expressionistische Sprachformen erinnert. Dieses Faustmysterium hat die seinem Gehalt entsprechende Form gefunden.

---

[103]) Diese Idee kommt in den Worten Gottes zu Mephisto zum Ausdruck, daß jeder Mensch diesen Erlösungskampf durchfechten muß, bis dereinst Mephisto sich selbst erlösen wird. „In jedem Einzelnen geboren, wirst du dereinst dein Selbsterlöser sein." (S. 107.)

So hat Stahn in noch stärkerem Maße als Avenarius den Faust ihrer Zeit geschaffen; wie nur wenige nachgoethische Faustdichtungen ist der „Faustus redivivus" zum Ausdruck des tiefsten Sehnens und Ringens seiner Zeit geworden.[104]) Aus Goethischer Geisteswelt, Zeiterleben und eigener bedeutender dichterischer Intuition ist in diesem Werke eine für ihre Zeit gültige und zugleich zukunftsweisende Faustdichtung von wirklichem Eigenwert entstanden, die mit Recht einen hervorragenden Platz unter den neueren Faustdichtungen beanspruchen kann, wenn sie auch nicht den Menschheitsdichtungen von Goethe und Dante an die Seite zu stellen ist, wie dies geschah, dazu fehlt die innere Lebensfülle, die letzte menschliche Reife und wahrhaft geniale Dichterkraft.

Hannah Stahns „Faustus redivivus" ist die letzte Faustdichtung von Bedeutung, vor allem der letzte Versuch einer Weltdichtung in diesem Stoffgebiete. Der tiefe Gehalt dieses Faustmysteriums wird noch deutlicher bei einer Betrachtung des zeitlich nahestehenden, auch von einer Dichterin geschaffenen Faustspiels von Paul Degen (Margarethe Paul) vom Jahre 1924, das die Faustidee in schlichter Form zu bewältigen sucht und noch einmal die alte religiöse Lösung gestaltet.[105])

Faust tritt als Mediziner in Erfurt auf, der vergeblich gegen die Pest ringt und schwer darunter leidet, nicht helfen zu können. Auch diesen Faust bewegt die Frage nach dem Sinn von Leben und Tod, die Unerforschlichkeit Gottes und der Schmerz, nichts wissen zu können. Wieder steht das religiöse Problem im Mittelpunkte, auch in dieser Dichtung ist Faust der Gottsucher, denn mehr als alle anderen Fragen bedrängt ihn die nach der Existenz Gottes und nach dem Wege zu ihm. Vergeblich hat er bisher in der ganzen Schöpfung und in allen Religionen nach ihm geforscht und ihn nicht finden können. Umsonst befragt er Ahasver, der einen Todestrank von ihm begehrt. Faust will an ihm erproben, ob er dazu ausersehen sei, Gottes Fluch zu brechen und die ersehnte Erkenntnis zu gewinnen. Wenn sein Trank Ahasver, dem Unverletzlichen, den Tod bringt,

> Dann bin ich der, der Gottes Fluch kann brechen,
> Dann brech' ich auch den Fluch, der furchtbar lastend,
> Den Adamssöhnen die Erkenntnis wehrt.
> Dann finde ich den Weg, der Licht uns bringt.[106])

Wieder klingt die Heilandsidee an. — Aber der Tod bleibt Ahasver fern und Faust verfällt in tiefste Verzweiflung, um so mehr, als ihm sein Liebstes, das ihn noch am Leben hielt, seine Nichte Roswitha, durch

---

[104]) Die überwiegend günstigen Besprechungen und die vielen begeisterten Zuschriften an die Dichterin zeigen, wie stark diese Dichtung dem Zeitempfinden entsprach und als Befreiung empfunden wurde.

[105]) Paul Degen (Margarethe Paul, geb. Degen): Doktor Faust. Ein Spiel in vier Akten. Greifswald 1924.

[106]) P. Deden: a.a.O. S. 13.

den Tod geraubt wird. Er will ihr folgen, um auf diesem Wege zur Wahrheit zu dringen. Von diesem letzten Schritt hält ihn Luther zurück, der dem verehrten Lehrer seine heiß errungene Erkenntnis zuteil werden lassen möchte, daß der Glaube der einzige Weg sei, die großen Rätsel des Lebens zu lösen. Gott offenbart sich nur in der Liebe. Aber Faust weist den Glauben zurück, er fordert Wissen. Nach einer letzten vergeblichen Anrufung Gottes wendet sich Faust endgültig von ihm und beschwört den Teufel, der ihm Erkenntnis zusagt. Vor dem Abschluß des Paktes erscheint Roswithas Lichtgestalt und verkündet, daß nach dem Tode alle Rätsel ihre Lösung finden, und singt vom Lande der Liebe; sie fordert ihn auf, den Weg dorthin zu suchen — das Ganze ist eine sehr sinnvolle Neugestaltung des alten Motives der Faustsage vom guten, warnenden Geist —. Auch bei Degen wird der Pakt als Wette geschlossen: Faust will sich dem Teufel hingeben, wenn es diesem gelingt, seinen Erkenntnisdurst zu stillen.

— — — — — — — Wenn deine Macht
Mir meines Herzens heiße Sehnsucht stillt,
Und mir ein Wort der seligen Erkenntnis
Ein einzig Mal nur von den Lippen quillt —
Dann bin ich dein und scheid' vom Licht der Sonne.
Doch mein ist dann des höchsten Wissens Wonne.[107])

Luzifer führt Faust in den Schoß der Erde, wo er das Wirken der Naturkräfte, in Elfen und Zwergen versinnbildlicht, schaut. Luzifer hofft, ihn durch den Anblick des Goldes zu blenden und von seinem hohen Streben abzubringen; Faust aber forscht nur nach dem Ursprung allen Seins. Der König des Wassers gewährt dem Wahrheitsdurstigen seine Bitte, er enthüllt ihm den Quell des Lebens und spendet ihm einen Trank von seinem heiligen Wasser. Der erste Tropfen schenkt neue Jugend, der zweite neue Kraft zum Forschen. Verjüngt springt Faust auf, der Lebensdrang bricht übermächtig und ungehemmt hervor; er verfällt Luzifers Verlockung zum Liebesgenuß und stürmt davon, ohne den dritten Tropfen empfangen zu haben, der ihm Erkenntnis gewähren sollte, damit hat er sie auf immer verscherzt.

Faust erscheint verjüngt, in ritterlicher Tracht auf einem Ernte- und Winzerfest und genießt in vollen Zügen das frohe Leben. Er wird dann von der verwaisten Fürstin des Landes zum Führer ihres Volkes erkoren gegen den ins Land brechenden Feind und erhält nach siegreicher Heimkehr ihre Hand. Aber bald versinkt er in finsteres Brüten, der Erkenntnisdrang erwacht von neuem, Tatendurst quält ihn. Faust hadert mit Luzifer, daß er sein Versprechen nicht erfüllt habe. Da entführt ihn der Teufel in die Sternenwelt. Es schiebt sich eine scharfe und bittere Zeitsatire ein auf politische Mißstände und soziale Utopien, auf den Kommunismus und seine kultur- und gemeinschaftvernichtende Auswirkung.

[107]) P. Degen: a.a.O. S. 23.

Nach einer Zwischenzeit tritt Faust wieder als Arzt auf, der den Armen Hilfe zu bringen sucht und alle Kraft in den Dienst der leidenden Menschheit stellt. Da ihm die Sternenfahrt die heiß ersehnte Erkenntnis nicht brachte und er eingesehen hat, daß er auch mit der Hilfe des Teufels nicht zur Wahrheit dringen kann, hat er allem Übernatürlichen abgesagt und endlich die Aufgabe des Menschen erkannt: dem Nächsten zu helfen. So kommt er auch zu Luther und rettet dessen Kinder vor dem gewissen Tode. Faust durchfährt die Ahnung, daß selbstlose Liebe der Weg zu Gott, zur letzten Erkenntnis sei. Beim Anblick der überglücklichen, dankbaren Eltern, die Gottes wunderkräftige Hand in ihm verehren, wird ihm diese Ahnung zur Gewißheit, er hat endlich den rechten Weg gefunden. Worte der Erkenntnis dringen von seinen Lippen, damit ist der Pakt erfüllt, und Faust sinkt tot in die Arme des Teufels, der triumphierend den Pakt schwingt.

Die Dichtung schließt mit einer Szene im Himmel, die die endgültige Auseinandersetzung zwischen Gott und dem Satan bringt. Faust enthüllen sich am Tor des Paradieses die letzten Geheimnisse. Voller Entzücken und Ehrfurcht schaut er von fern „den Urquell des Lebens“[108]) und das Land der Liebe; er wendet sich dann zu Luzifer, um den Pakt zu erfüllen. Gottes Stimme aber ruft ihn zu sich, da er nach langem Fehl doch noch den rechten Weg, den Weg der Liebe fand. Vergeblich pocht Luzifer auf seinen Pakt, die Blutsunterschrift ist erloschen, getilgt von den Dankestränen derer, denen Faust in selbstvergessener Liebe beistand. Engel begrüßen ihn und führen ihn in den Himmel. Der Teufel zweifelt daran, daß er noch jemals den Ewigen zu stürzen vermöge. Noch einmal bäumt er sich in wildem Trotze gegen den Herrn der Welt auf und bricht dann bei Jesu Worten, die ihn zu seiner Nachfolge und zur Anbetung Gottes aufrufen, in die Knie. Der Heiland verkündigt ihm seine Erlösung, wenn die Menschen sich in selbstloser Liebe gefunden haben und in Frieden zusammen leben werden.

In dieser schlichten selbständigen Dichtung von eigenem Reiz, die sich auch in einem sprachlich schönen Rahmen gibt, finden sich noch einmal viele Züge neuerer Faustdichtungen vereinigt. Wieder haben wir es mit einer Verengerung der Faustgestalt zu tun, die nur als Mediziner gezeichnet wird; wieder ist das Faustproblem ganz religiös aufgefaßt und gelöst. Wesentlich ist dabei, daß es sich nicht um die Heilandsidee handelt, die nur einmal anklingt, sondern wie bei den fortsetzenden Dichtungen um die religiöse Vorbereitung von Fausts Erlösung. Faust ist als Gottsucher aufgefaßt, der zum Zwecke der Gotterkenntnis den Teufelsbund schließt, hier ist also das alte Kernmotiv des Wahrheitssuchers religiös gefaßt. Auch die Doppelpoligkeit der faustischen Natur kommt zum Ausdruck. Nach einem bewegten Leben frohen Genusses und großer Taten hebt das Suchen und Grübeln von neuem an, Fausts Leben schließt sich zu einem Kreis, indem er zu seiner

[108]) P. Degen: a.a.O. S. 72.

alten Wirksamkeit zurückkehrt und, vom Geist der Nächstenliebe erfüllt, in selbstlosem Dienste an seinen Mitmenschen aufgeht. So führt auch diese Dichtung, obwohl sie das Hauptgewicht auf das Faustproblem selbst legt, zu einer Aufhebung des ursprünglich faustischen Menschentums; wieder mündet faustisches Streben und Wirken in die breite Bahn allgemein menschlichen Lebens ein. Auf ein wesentliches Moment sei noch hingewiesen, auf die Andeutung einer Erlösung des Teufels, die sich aus dem religiösen Grundcharakter ergibt. Auch Degens Werk ist in einen festen historischen Rahmen gefügt, in dem sich die Gegenwart spiegelt. Er dient im wesentlichen zur Einführung Luthers, des starken Glaubenshelden, der auch Faust zum Glauben zurückzuführen sucht. Der Hauptwert dieser Faustdichtung liegt in der Neubelebung des alten Stoffkreises, dessen Motive ganz frei verwandt werden. Degen greift auf die Welt des Märchens zurück und gewinnt daraus neue Elemente; sehr fein ist z. B. die neue Gestaltung von Fausts Verjüngung durch den Trank aus dem Quell des Lebens. Auch Fausts Leben des Genusses und der Tat ist recht geschickt gegeben. Wenn Degen auch das Faustproblem wieder stark abgewandelt und abgeschwächt hat, so stellt ihr Faustspiel doch eine durchaus gelungene, schlichte Erneuerung des alten Stoffes dar in anspruchsloser aber dichterisch schöner Form.

In den letzten Jahren entstanden noch einige Bearbeitungen des Faustproblems, die aber ein recht uneinheitliches Gepräge zeigen; sie durchsetzen die alte Fausttradition mit neuen Elementen, ohne etwas wirklich Neues zu schaffen. In diesen Werken wird die Auflösung des alten Fauststoffes besonders deutlich.

Da ist zunächst die „Dramatische Dichtung" „Der Wanderer" von Artur Gstöttner, 1933 in Salzburg veröffentlicht.[109]) Dieser Verfasser nimmt die Hauptgestalten der Goethischen Faustdichtung wieder auf, um das allgemein menschliche Lebensproblem an ihnen zu gestalten und sie selbst in das moderne Leben zu führen. Im Vorspiel beim Theaterdirektor kommt die starke Verbundenheit mit Goethe und der selbsterlebte Charakter seiner Dichtung zum Ausdruck. Der Prolog umreißt das Wesen der Hauptgestalten, die hier als „Wanderer" und „Verneiner" auftreten und wieder die Verkörperungen der menschlichen Doppelnaturen darstellen, die bis ans Lebensende im Menschen gegeneinander ringen, hier ist also Faust selbst zur Allegorie geworden.

Der erste Teil der Dichtung bringt in seinem Vorspiel eine zusammengedrängte Nachbildung des ersten Teiles in direkter Nachahmung Goethischer Szenen, eine sehr banale und wertlose Travestierung der Gretchentragödie in die heutige Zeit. Wesentlich ist nur, daß schon hierin deutlich wird, daß es sich in dieser Dichtung um keine ausgesprochene Faustgestalt handelt. Faust erscheint als lebensmüder Mediziner, der über das Unrecht in der Welt klagt, aber seinen zuversichtlichen Gottesglauben als festen Halt in allen Lebensstürmen be-

[109]) Artur Gstöttner: Der Wanderer. Salzburg 1933. Dramatische Dichtung.

wahrt hat. Er fleht den Tod um Erlösung vom Leben an. Da dieser ihn verschmäht, will er sich aufs Neue in seinem Beruf als Arzt dem Dienste der Menschheit weihen. In der letzten Szene entwirft Mephisto seinen Plan, Faust endgültig ins Verderben zu bringen und den Sieg über ihn zu gewinnen. Er will ihn tief in den Sumpf des Lebens führen und ihm alles Leid, alle Not, Grausamkeit und Niedrigkeit der Natur und des Lebens zeigen, damit er an Gottes Güte und Gerechtigkeit verzweifle und „Gott und die Welt verfluchend, elend zugrunde geht!“[110]) Die letzten Szenen des ersten Teiles lassen die Gretchentragödie ausklingen und leiten zum zweiten Teile über. Von nun an treten Faust und Mephisto als Wanderer und Verneiner auf. Wieder taucht das Motiv der Romfahrt auf,[111]) deren Sinn hier im Kunstgenuß liegt, und zwar negativ gefaßt wie schon in Vischers Plan: die Kunst soll von neuem Fausts Sinnlichkeit wecken und ihn damit den Plänen des Teufels zugänglich machen. Doch der Verneiner erzielt die gegenteilige Wirkung, denn in der Messe in St. Peter gewinnt der Wanderer sein sicheres Gottvertrauen zurück; er widersteht allen weiteren Anfechtungen des Teufels und stellt seiner materialistischen und negativen Weltansicht eine ideelle und optimistische entgegen, die sich auf den Glauben an den Sieg des Guten, des göttlichen Prinzips, an eine Höherentwicklung der Menschheit gründet. Noch einmal wird das Verhältnis des Wanderers und Verneiners zueinander klargelegt. Nach Gstöttner bedarf es keiner Beschwörung und keines Paktes, um den Teufel dem Menschen zuzugesellen. Von Geburt an ist ihm ein teuflisches Wesen beigegeben, das mit ihm heranwächst, bis es ihn zu seiner ersten großen Schuld bringt; von da ab ist der Mensch bis an sein Lebensende vom Satan begleitet und bemüht sich vergeblich, sich von ihm zu befreien, erst im Tode kann er die Erlösung finden. In der Teufelsgestalt verkörpert sich die eine Seele des Menschen, der sinnliche Trieb und die kalte negative Verstandeskraft, die ihn in seinem Höherstreben hemmen und herabziehen. Der Verneiner bezeichnet sich selbst einmal ausdrücklich als Teil des Menschen: „Bin nur Gestaltung Eurer eignen Gedanken.“[112]) An einer Stelle deutet sich auch bei Gstöttner die Auflösung der Teufelsgestalt an, der wir schon früher begegneten, auch der Verneiner wird vorübergehend von Erlösungssehnsucht erfaßt. Aber in dieser Dichtung bleibt es bei diesem einmaligen Aufklingen: sonst ist der Verneiner trotz aller Mißerfolge eifrig bemüht, sein Doppelich zu verderben. Am Ende des ersten Teiles muß er jedoch das Fazit ziehen, daß es um seine Sache traurig bestellt ist.

Im zweiten Teil der Dichtung versucht der Verneiner seinen Plan zu verwirklichen. Er führt den Wanderer in ein Freudenhaus und zeigt ihm — allerdings an einem sehr unnatürlichen Falle — die Wider-

[110]) A. Gstöttner: a.a.O. S. 43.
[111]) Sie wird mit den modernsten Mitteln durchgeführt, statt des alten Zaubermantels benutzen sie das Flugzeug, das vom Verneiner gesteuert wird.
[112]) A. Gstöttner: a.a.O. S. 125.

sinnigkeit der Ehe; er läßt ihn die letzte Stunde eines unschuldig zum Tode Verurteilten miterleben und Zeuge einer furchtbaren Naturkatastrophe werden, die ein ganzes Dorf zerstört. Immer wieder versucht er, seinen Begleiter aufzuhetzen gegen eine Gottheit, die solche Mißstände und so schweres Leid zuläßt, aber immer wieder scheitert er an dem festen Glauben des Wanderers, der in allem auch das Gute sieht und die ewige Gesetzlichkeit der Welt verteidigt — wieder einmal wird der grundlegende Wandel der Faustgestalt deutlich —. Der Verneiner vermag diesen sicheren Glauben nicht zu erschüttern und muß sich schließlich geschlagen geben.

Es erübrigt sich, auf die Einzelheiten einzugehen, nur einige auffallende Motive sollen herausgehoben werden. Im Eingang des zweiten Teiles tritt der Wanderer als Bettler und Tippelbruder auf, vom Standpunkt der Gemeinschaft aus scheint er gescheitert, in Wirklichkeit aber hat er in dieser völligen Zurückgezogenheit auf sich selbst erst seine wahre Reife erreicht. Hier ist also der Gedanke der Selbstbescheidung und das Ideal der schlichten Lebensform bis zum äußersten gesteigert, es zeigt sich von neuem, wie weit sich diese Faustgestalt von ihren Vorgängern entfernt hat. Sehr kennzeichnend für diese Dichtung ist weiterhin, daß es zu keinem Kampfe gegen den Verneiner oder wenigstens zu einem Streben nach seiner Überwindung kommt. Der Verfasser läßt es bei Wortgefechten bewenden, da er die Anschauung vertritt, daß der Teufel den Menschen bis an sein Lebensende begleite und nicht vorher abzuschütteln sei. Gerade diese Auseinandersetzungen zeigen zur Genüge, daß für diesen Dichter das Faustproblem selbst nicht im Mittelpunkt steht, sondern daß die alten Gestalten nur den Rahmen abgeben, in dem er die Zeitverhältnisse positiv und negativ sich spiegeln läßt und vor allem seinem persönlichen Ringen und seiner eigenen Welt- und Lebensansicht Ausdruck verleiht.

Der zweite Teil gipfelt im „actus visionis", der den Wanderer zur letzten Klarheit führt, und schließt mit Fausts Tod und Verklärung. Der Wanderer ist von seinem Begleiter in eine düstere Schlucht[113]) geführt worden, dem getreuen Abbild des menschlichen Lebens mit seinem ewigen Wechsel von Schmerz und Lust, mit seinen Hindernissen und Gefahren. In diesem Gleichnis wird ihm die Stellung des Menschen in der Welt und seine Bestimmung klar, so gibt ihm die Natur die letzten Aufschlüsse und verhilft ihm zur Abrundung seines Weltbildes. Dann schaut der Wanderer visionär die „Schaffenden von Gottes Gnade"[114]) und erkennt den hohen erzieherischen Wert der Kunst. Unter den majestätischen Klängen der Neunten Symphonie erscheint Gott selbst, ehrfurchtsvoll, aber nicht demütig von den großen Genies der Menschheit begrüßt. Da geht dem Wanderer der letzte Sinn der ganzen Vision auf: die Künstler sind die wahren Verkünder Gottes. Natur und Kunst sind die großen Kraftquellen, zu denen der Mensch im haß-

[113]) Die bekannte Lichtensteinklamm im Pongau.
[114]) A. Gstöttner: a.a.O. S. 226.

erfüllten Lebenskampf seine Zuflucht nehmen soll. So ist dem Wanderer in dieser Schau die letzte Erfüllung seiner religiösen Sehnsucht zuteil geworden; durch die fromme Begeisterung, die diese Vision in ihm auslöste, ist er auch dem Verneiner endgültig entglitten, wutknirschend muß dieser seine Ohnmacht erkennen. Der Wanderer aber steht am Ende seiner Entwicklung und wird vom Tod freundlich in sein Reich geladen.

Dieser Überblick mag genügen, um zu zeigen, daß es sich bei Gstöttners Werk, wie schon aus dem Titel hervorgeht, um keine wirkliche Faustdichtung handelt, obwohl hier noch einmal an Goethes „Faust" angeknüpft wird. Aber gerade die Umsetzung der Gretchentragödie in unsere Zeit ist in Idee und Durchführung mißglückt; außerdem steht dieser erste Teil ziemlich unverbunden neben dem zweiten, von einer Sühnung der Schuld an Gretchen ist keine Rede, auch die entscheidende innere Entwicklung Fausts ist nur flüchtig angedeutet und liegt zum Teil zwischen den beiden Hauptabschnitten der Dichtung. Wie wir sahen, handelt es sich in dem neuen Helden von Anfang an um keine rein ausgeprägte Faustgestalt; es geht dem Verfasser nicht um das faustische Menschentum und sein Lebensproblem sondern um die allgemein menschliche Lebensgestaltung. Die Goethischen Personen sind hier zu reinen Allegorien der menschlichen Doppelnatur erweitert und verblaßt. Das geistige Ringen des heutigen Durchschnittsmenschen und sein harter Lebenskampf, das ist der eigentliche Inhalt dieser Dichtung, in die Gstöttner die eigene schwer erkämpfte Lebensweisheit einströmen läßt, sein Wissen vom Wesen und von der Bestimmung des Menschen, von Leben und Tod und von den ewigen Weltgesetzen. Wieder wird die religiöse Lösung in freier unkirchlicher Form verkündet, Natur und Kunst werden als Wege zu Gott, als Helfer im Lebenskampf, die den Menschen aufrichten und ihm in seinem „Sehen nach Oben" beistehen, hingestellt. Entscheidend ist nur, daß diese neu verkündete Weltanschauung sich im Herkömmlichen hält, ohne wirklich fruchtbare, zukunftsbestimmende Elemente. Trotz vielfacher Zeitkritik ist Gstöttners Dichtung nicht wirklich zeitgebunden; sie stellt das persönliche Lebensbekenntnis dar, das aber keinen Anspruch auf Allgemeingültigkeit erheben kann.

In stärkerem Maße handelt es sich um eine wirkliche Faustdichtung bei dem Hörspiel von Walter Gilbricht[115]), das am 8. März 1934 am Reichssender Leipzig aufgeführt wurde. In diesem Werke sind alte Motive der Faustdichtung mit neuem Stoff und Gedankengut verwoben. Schon der Titel „Doktor Johannes Faust" deutet an, daß es sich in erster Linie um eine Erneuerung der Volkstradition handelt. Gilbricht bemüht sich um eine neue Motivierung einzelner Züge des Volksbuches, vor allem des tragischen Ausgangs, der aber doch wieder in seiner Erlösung ausklingt. Gilbricht sucht darüber hinaus eine neue Deutung des ganzen Faustmythos zu geben. Er steht sehr stark unter Goethes

[115]) Walter Gilbricht: Doktor Johannes Faust. Ein Hörspiel in 12 Bildern (Manuskript).

Einfluß, aber auch er stellt seinen Faust als Gottsucher und Erlösernatur hin.

Die ersten Szenen des Hörspiels sind wieder dem ersten Teile von Goethes „Faust" nachgebildet. Der Eingangsmonolog ist abgewandelt und beschränkt auf den Kontrast von unfruchtbarer, lebensverzehrender Buchgelehrsamkeit und heißem Lebensdurst und Natursehnsucht; es handelt sich nicht mehr um die besondere tragische Situation des faustischen Menschen, der an der Erfüllung seines Strebens und dem Sinn des Lebens überhaupt verzweifelt. Die traditionelle Absage an die Fakultäten wird in zwei Versen abgetan, dafür folgt, sehr kennzeichnend für den Geist dieser Dichtung, eine lange Verurteilung der Bibel. Wie bei Goethe wird durch die Bibellektüre auf die künftige Entwicklung Fausts vorgedeutet, damit wird zugleich ein ganz neues Motiv in den Faststoff eingeführt: Faust stößt auf die Geschichte der Versuchung Christi, die für sein eigenes Erlösertum wegweisend wird. Er verwirft Christi Ablehnung der beiden Versuchungen durch den Teufel, aus Steinen Brot zu machen und sich zum Beweis seiner Gottessohnschaft von der Zinne des Tempels herabzulassen; damit hat Christus nach Fausts Ansicht seine wahre Erlösertat versäumt. Mit dem einen Wunder hätte er der Menschheit, die nur nach Brot schreit, das Glück bringen und mit dem anderen der Welt Gewißheit über die Existenz Gottes verschaffen können und damit alles Sektiererwesen, alles vergebliche Gottsuchen aus der Welt geschafft. Auch dieser Faust erhebt sich in prometheischen Tönen gegen Gott, aber sein Urteil über Christus und seine Absage an Gott bahnen Mephisto den Weg zu ihm, der Teufel wird also nicht wie im Volksbuch beschworen. Er ist wieder ganz der Goethischen Gestalt nachgebildet, deutlich klingt der Prolog im Himmel an, Mephisto wird als die ewige Unruhe und Bewegung hingestellt, die das Weltgetriebe in Schwung erhält. Der Pakt richtet sich nicht mehr auf die Befriedigung der Grundtriebe faustischen Wesens, Faust begehrt, die von Christus zurückgewiesenen Wunder zu vollbringen, um damit die Menschheit zu erlösen.

Kann ich die Menschheit nicht erlösen,
So wäre ich besser nie geboren.[116])

Faust fordert von Mephistopheles Hilfe, um dieses große Ziel zu erreichen, vor allem die Überbrückung von Raum und Zeit, die den Menschen in seinem Vorwärtsdringen hemmt. Die Festsetzung der Frist verschmilzt die Goethische Paktform mit der Fassung der Volkstradition, eine eigentlich unhaltbare Formulierung.

Mephisto: Und wenn der Trieb dir ausgebrannt — — —
Faust: Will ich getrost zur Hölle fahren,
Sagen wir in vierundzwanzig Jahren.[117])

[116]) W. Gilbricht: a.a.O. S. 8.
[117]) W. Gilbricht: a.a.O. S. 9.

Aber Faust gelangt erst auf Umwegen zu seiner vermeintlichen Erlösertat. Die nächsten Szenen nehmen wieder alte Elemente des Faststoffes auf. Mephisto sucht Faust zum Genußleben zu verlocken, er läßt ihn in einem Kristall ein Frauenbild, die Verkörperung höchster Frauenschönheit schauen, das Faust zu höchster Liebessehnsucht entflammt; er drängt ungestüm nach Rom, wo er das lebende Urbild finden soll. Auch in dieser Dichtung findet sich das Motiv der Fahrt durch den Weltenraum, die Faust eine Ahnung von dem Wesen und der Größe Gottes gewinnen läßt. Hier wird der Goethische Einfluß in der Auffassung der Teufelsgestalt besonders deutlich, Mephisto, das Sinnbild der reinen Verstandeskräfte des Menschen, ist unfähig zur Gesamtschau des Kosmos, wie sie dem Menschen mit seinen schöpferischen Kräften gegeben ist; der Teufel sieht nur die Wirksamkeit des zerstörenden Prinzips im Weltgeschehen. Gilbricht gibt im römischen Karneval die Entsprechung zur Walpurgisnacht, nur daß Faust sich hier völlig ablehnend verhält, da er ganz von dem Gedanken an die Geliebte beseelt ist. Aber der Liebesrausch verfliegt sehr rasch. Faust begehrt nach Jerusalem gebracht zu werden. Auf dem Ölberge empfindet er schwer die Last der Menschheitsschuld auf seinem eigenen Gewissen; Sehnsucht überkommt ihn, den Gekreuzigten selbst zu erlösen. Aber zunächst verfällt Faust noch einmal der Verführung des Mephisto, der ihn mit Helena aufs neue zum Sinnengenuß verlockt — bei der Helenagestalt handelt es sich nur um das dämonische Phantom des Volksbusches, von einer geistigen Vertiefung ist keine Rede.

Im zweiten Teile des Hörspiels erhebt sich Faust zum Helden der Tat. Er kehrt von der Weltfahrt in den beschränkten Kreis der Heimat zurück, um tätig und anregend in das Leben seines Volkes einzugreifen.

Genießen will ich nicht, will schaffen,
— — — — — — — — —
Mittuend bin ich selig.[118])

Faust vollbringt als erstes eine Mitleidstat, indem er eine Kindsmörderin vom Scheiterhaufen rettet, doch der Tod hat sie schon ereilt. Durch dies Erlebnis wird Faust in tiefste Verzweiflung über das menschliche Schicksal gestürzt. Mephisto stiftet ihn zur Rache an, er solle die Naturgesetze verletzen und die Schöpfung lächerlich machen, so wird er den Gottesglauben zum Wanken bringen und der Hölle zum Siege verhelfen. Auf diese Weise werden die Schwänke und Zauberkunststücke des Schwarzkünstlers Faust aus der Volkstradition, die nun in aller Breite dargestellt werden, mit neuem Sinn erfüllt. An diese Erschütterung des Glaubens schließt sich Fausts Erlösertat an, denn nach dieser Vorbereitung glaubt er die Menschen reif für seine Wunder und hofft, in den so tief aufgerührten die göttliche Natur zu erkennen. Mit Mephistos Hilfe führt Faust das erste Wunder, den Sprung vom Kirch-

[118]) W. Gilbricht: a.a.O. S. 25/6.

turm aus, doch ruft er damit keinen tieferen Eindruck hervor. Da vollbringt er auch das zweite Wunder und verwandelt Stein in Brot, damit erzielt er größere Wirkung. Doch als die Bauern erkennen, daß die ganze Menschheit an diesem Wunder teilhaben soll, regt sich der Eigennutz; sie empören sich und wollen den Wundertäter steinigen. Mephisto rettet Faust und hält ihm den Unsinn vor, auf diese Weise die Menschheit erlösen zu wollen, anstatt sie wirklich „umzubauen".[119]) Faust gelangt zur Einsicht seines großen Irrwahns, der ihn verhinderte, ins Innere der Menschen zu dringen und ihr wahres Wesen zu ergründen. Er erkennt, daß er sich erst selbst wandeln muß, um die Menschen umzubilden und zu erlösen. Vor allem wird er sich seiner großen Schuld bewußt, sich außerhalb der Gemeinschaft gestellt zu haben, in die der Mensch hineingeboren wird und in deren Dienst allein er sinnvolle Erfüllung seines Daseins finden kann. Faust aber hat keinen Weg zur Gemeinschaft, keine Bindung zu seinem Volke gefunden und sieht auch keine Möglichkeit mehr dazu. So scheitert er an der Verletzung eines Grundgesetzes menschlicher Seinsform und muß untergehen, er gibt sich vorzeitig dem Teufel hin, um in einer neuen Daseinsform andere Wege zu gehen. So hat Gilbricht eine neue, im Zusammenhange seiner Dichtung durchaus sinnvolle Motivierung von Fausts Untergang gefunden, aber er vermag die tragische Lösung nicht durchzuhalten: durch die Erkenntnis seines Irrweges hat Faust sich die Erlösung errungen und kann gen Himmel fahren. Der Schluß läßt wieder Goethes Einfluß erkennen und zeigt zugleich die innere Auflösung der Faustidee. Der irrende Mensch kann erlöst werden und wird durch Gott zur Klarheit geführt. Aber von der entscheidenden Voraussetzung zu dieser Erlösung, vom rastlosen Streben des Menschen, ist keine Rede.

Mephisto: Ein Mensch, der irrt, ist auch ein Held.

Faust: Mein war das Irren,
Gottes war die Kraft,
Die durch Chaos und durch Wirren
Reinste Klarheit schafft.[120])

Mephisto aber zieht die Konsequenz aus seinem neuerlichen Mißgeschick und gibt sich selbst auf, da die Menschen der neuen Zeit doch nicht mehr an ihn glauben und selbst teuflischer als der Teufel sind.

Gilbricht schließt sein Werk mit einer interessanten Deutung der Faustsage und Faustgestalt. Er sieht in ihr „das erste technische Genie",[120]) das die Schranken des Raumes durch die Magie überwinden wollte und an seinem Jahrhundert zerbrach; Faust wird schließlich als Sinnbild unserer Zeit und unserer hoch entwickelten Technik hingestellt, eine neue Deutung, die weder der eigenen Dichtung noch der alten Faustsage ganz entspricht. Sie beleuchtet das Faustproblem von einer

[119]) W. Gilbricht: a.a.O. S. 46.
[120]) W. Gilbricht: a.a.O. S. 50.

neuen Seite, aber in ihrer Begrenztheit wird sie seinem eigentlichen Gehalte nicht gerecht.

In Gilbrichts Hörspiel laufen noch einmal alte Stränge der Faust-überlieferung zusammen, mit neuen Gedanken durchwoben, aber eine wirkliche Neubelebung des alten Stoffes wird nicht erreicht, es ist auch kein einheitliches Gebilde entstanden. Wohl ist den alten Zauberkunststücken ein neuer Sinn verliehen, aber damit gewinnen sie noch kein neues Leben, denn sie sind nicht zur vollen Einheit mit dem Ganzen verschmolzen. Gilbrichts Dichtung ist ein erneuter Beweis dafür, daß die alten Stoffelemente, Teufelsbündnis, Verführung Fausts, Helena-episode und das traditionelle Personal Faust, Mephisto, Wagner und Helena so verblaßt und abgebraucht sind, daß sie nicht mehr zu einer wirklichen Neugestaltung der Faustidee dienen können, es sei denn, daß sie noch einmal Leben gewinnen aus einer großen einheitlichen und von wirklich neuer Geisteshaltung getragenen Konzeption wie bei Avenarius und besonders bei Stahn, aber die fehlt bei Gilbricht. Das zeigt am deutlichsten die Faustgestalt mit ihrem uneinheitlichen Charakter. Tradtionelle Züge stehen unvermittelt neben neuen, die aber nicht klar durchgeführt werden, vom eigentlichen Wesen ist nicht viel geblieben. Wieder haben wir es mit einer Aushöhlung der Faustgestalt zu tun, die nur notdürftig durch die neue Erlöseridee verdeckt wird. Dieses Hörspiel bewegt sich überhaupt sehr an der Oberfläche; ein deutliches Zeichen dafür ist die Deutung des Faustmythos, die in keiner Weise der ganzen Tiefe der Faustidee gerecht wird. Das Wertvollste ist die Motivierung von Fausts Untergang durch die Idee der Volksgemeinschaft, der der einzelne mit seinem Leben und Sterben eingeordnet ist, und aus der er sich nicht ungestraft lösen darf. Vielleicht war der Grundgedanke dieser Faustbearbeitung die Gegenüberstellung des ausgesprochen individuellen faustischen Menschentums und des Gemeinschaftsgedankens, wenn sie auch nicht klar durchgeführt ist.[121]) Doch scheint mir, daß in dieser starken Betonung der Volksgemeinschaft die erste Berührung der Faustidee mit dem neuen Geiste unserer Zeit zu sehen ist, daß hier der Gedanke und das Erleben der neuen Volksgemeinschaft mitschwingt. Auch an anderen Stellen finden sich Spuren des großen Zeitgeschehens. Doch eine neue innere Haltung ist noch nicht gefunden.

Ein weiteres Beispiel für die Auflösung der Faustidee und -gestalt ist in der Dichtung von Albert Großmann (1934)[122]) gegeben, die sich ausdrücklich als „Erfüllung" bezeichnet. Wie andere Faustdichter stellt sich der Verfasser die Aufgabe, den Faustgedanken und Goethes „Faust" weiterzuführen und zur Vollendung zu bringen, es handelt sich also wieder um einen dritten Teil. Fausts Entwicklung vollzieht sich

---

[121]) Diese Konzeption wird allerdings der ursprünglichen Faustidee nicht ganz gerecht, die das Unendlichkeitsstreben Fausts zur Beschränkung führt und in ein tatkräftiges Wirken im Dienste der Gemeinschaft wandelt.

[122]) Albert Großmann: Faust (Erfüllung). Bln.-Charlbg. 1934.

in der religiösen Form neuerer Prägung, auch dieser Faust erringt einen neuen Glauben, mit dem er die Menschheit beglücken und erlösen will, und gewinnt mit der Erlösung des Teufels seine eigene.

Großmann schließt seinen Helden durch die reine Wiedergeburtsidee an Goethes Faust an — das Motiv des göttlichen Urteilsspruches fällt hier fort —. Faust muß wie jeder Mensch die Folgen seines Lebens tragen und, um der ewigen Gerechtigkeit Genüge zu tun, in einem neuen Erdenleben alle Schuld und Versäumnis des vorigen Daseins sühnen, „in der Erlösung des Bösen" gewinnt er „sein einstmals durch den Pakt mit Mephisto verlorenes Ich der Seele" zurück.[123]) Großmann will mit seiner Dichtung „dem nach Erkenntnis suchenden deutschen Menschen den Kampf jenes großen Genies, wohl des größten unter seinesgleichen, vor Augen führen."[123]) Der Verfasser gestaltet seine Faustidee wieder ganz frei vom alten Stoff, es finden sich nur einige Goethische Reminiszenzen.

Die neue Faustgestalt läßt kaum noch etwas von echten faustischen Zügen erkennen, von Anfang an ist sie als Erlösernatur aufgefaßt.

Was mich im Innersten bewegt,
Das ist der Menschheit Irren
Tiefste Qual,
Woher er kam,
Wohin ihn führt der Weg.[124])

Fausts Sinnen ist daraufgestellt, der Menschheit den reinen christlichen Glauben, der die ganze Welt versöhnen soll, neu zu schenken; seine brennende Wißbegier richtet sich auf das ewige Gesetz, das den Menschen Liebe schenkt. Faust, der als Pflegekind aufwuchs, ohne je selbst Liebe empfangen zu haben, ist von tiefer Sehnsucht nach einem Menschen erfüllt, in dem er die Ergänzung seines Wesens finden kann. Dieses Verlangen hat ihn zur Verbindung mit Mephisto geführt, der ihn einst aus tiefster Not und Niedergeschlagenheit befreite; seine wahre Natur hat Faust noch nicht erkannt. Mephisto dagegen hofft zuversichtlich, auch die neue Inkarnation des Teufelsbündners zu verderben. Nach altem Rezept versucht er Faust ins freie, verwirrende Leben heiteren Genusses zu verlocken. So führt er Faust in das stille Haus des Klostervoigts, um ihn durch dessen Tochter Roselieb zu Fall zu bringen. Aber sein Plan scheitert völlig. Durch die liebevolle Belehrung des gütigen Klostervoigts klärt sich Fausts zum Teil noch unbewußtes Sehnen und verworrenes Denken. In Roselieb, der Reinkarnation von Gretchen, findet er das lang gesuchte Du, die Erfüllung und Ergänzung seines Wesens. Aus ihrem reinen Liebesbund erwächst ihm neuer Lebensmut, der Zweifel ist überwunden, neue Schaffenskraft erfüllt ihn. Mit höchstem Eifer geht Faust an sein Werk, den Menschen das Gesetz der Liebe, die Ich-Du-Lehre zu verkünden und den Tod zu überwinden.

[123]) Albert Großmann: a.a.O. Vorwort.
[124]) A. Großmann: a.a.O. S. 21.

Nun durchschaut er auch das teuflische Wesen seines „Freundes", er lehnt ein recht ungeschickt angebrachtes Paktangebot ab, warnt Mephisto vor dem nahe bevorstehenden ewigen Gericht und weist ihn von sich. In dieser Dichtung erfährt Faust wieder überirdischen Beistand durch die Stimme des Urgeistes, die ihn in seinem Vorhaben bestärkt und Mephistos Bestreben immer wieder zunichte macht.

Faust wendet sich zunächst zur Natur, um ihr Geheimnis zu ergründen und in ihr den Weg zur Erlösung der Menschheit zu finden. Auch dieser Faust nimmt seine Zuflucht zum Erdgeiste.

Ich muß den Weg
Der Welterlösung finden,
Kein anderer als du
Kann mir die Formel künden.[125])

Aber wie einst vor hundert Jahren erfährt Faust eine vernichtende Zurückweisung. Der Erdgeist verwirft sein ganzes Vorhaben als Irrtum. Eine Menschheitserlösung, wie Faust sie erstrebt, ist ein Ding der Unmöglichkeit, da kein Mensch den andern erlösen kann, jeder muß für sich selbst einstehen. Hier stoßen also die beiden Tendenzen neuerer Faustdichtungen, Menschheits- und Selbsterlösung zusammen. Diesen Augenblick, da Fausts hohes Streben zunichte wird, sucht Mephisto zu nutzen und singt wieder das alte Lied der Lebensklugheit. Er zeigt ihm an mehreren Beispielen, daß es ein viel dringenderes Gebot sei, die Menschen von der materiellen Not zu befreien. Faust aber läßt sich durch nichts von seinem großen Ziele abbringen. Er hat erkannt, daß er den Weg des Glaubens gehen muß, und rüstet sich zum Kampf gegen die Kirche mit ihrem festen Dogmenzwang. Deutlich spiegelt sich die große Kirchenfremdheit auch unserer Zeit und das Suchen nach einer lebendigeren Glaubensform. Faust trennt sich von Roselieb und geht in die Welt hinaus, um allein seinen Weg zu suchen. Mephisto gesellt sich zu ihm, um ihn gegen die Angriffe der Kirche zu schützen. Er ist seines teuflischen Treibens müde geworden und zutiefst von Ekel erfüllt über sein bisheriges Dasein. Dieser Teufel sehnt sich nach seiner himmlischen Heimat zurück. Faust verheißt ihm baldigen Sieg des Lichts und damit die Erlösung und schließt sich ihm als „Bruder" an. An dieser Stelle kommt wieder Großmanns Grundanschauung zum Durchbruch, daß es ein objektives Böses nicht gibt.[126]) Damit ist die Existenz des Mephisto eigentlich aufgehoben. An dieser Stelle wird die Auflösung der alten Gestalten, die auch diesem Werk sein Gepräge gibt, besonders deutlich.

Die folgenden Szenen lassen das eigentliche Geschehen nur erraten. Faust scheint Lehrer eines neuen Glaubens und Begründer einer

[125]) A. Großmann: a.a.O. S. 93.

[126]) Jede böse Tat richtet sich selbst, der Mensch aber, der sie begeht, schadet sich nur, da er sie in einem künftigen Leben wiedergutzumachen hat, wieder finden sich Anschauungen des Ostens in einer Faustdichtung.

eigenen Gemeinde geworden zu sein. Roselieb, mit der er sich inzwischen verbunden hat, steht ihm treu zur Seite. Wieder tritt Mephisto als der rein negierende Geist auf, der den beiden die Sinnlosigkeit ihres Wirkens vorhält. Von neuem folgen eingehende Erörterungen über das Wesen des Teufels, in denen der allegorische Charakter der Hauptgestalten zum Ausdruck kommt; auch in dieser Dichtung überwiegt der allgemein menschliche Gehalt, vom eigentlich faustischen Wesen ist nichts geblieben. Faust und Mephisto sind die Verkörperungen der ewig im Widerstreit liegenden Seelenkräfte des Menschen, Bilder, die eines Dichters Phantasie erschuf.

Faust und Mephisto
Sind des Menschen Seele,
Ein Gleichnis menschlicher
Verstandes-Kreatur.[127])

Gleich darauf aber enthüllt Mephisto den Ursprung seines teuflischen Wesens, die verschiedenen Deutungen stehen widerspruchsvoll nebeneinander. Das Entscheidende ist, daß es zu einem neuen Pakt zwischen den beiden kommt, der die Erlösung des Teufels zum Gegenstand hat: gelingt es Faust, die Menschen zu seinem neuen Glauben zu bekehren, so hat er auch den Teufel überwunden und erlöst, der alte Teufelspakt ist damit völlig seines eigentlichen Sinnes entkleidet.

Im folgenden fällt Fausts Bild ganz erstaunlich ab, von der Haltung eines Menschheitserlösers und Teufelsüberwinders ist keine Rede mehr. Ganz unvermittelt und ohne Zusammenhang mit dem vorigen ist Faust wieder in die alte Welt faustischen Daseins versetzt. Nichts ist von dem Faust geblieben, der im Du die Erfüllung seines Wesens gefunden hat. Alte Töne faustischer Not klingen noch einmal auf: Klage über die Begrenztheit menschlichen Wissens und über den ewig nagenden Zweifel. Resigniert stellt Faust das Scheitern seines Strebens und Wirkens fest, und verzweifelt daran, noch Weggenossen und den Weg selbst zu finden. Er ist müde geworden und von Todessehnsucht erfüllt. Mit einem Male glaubt er jedoch den Zeitpunkt gekommen, „sich mit dem Himmel zu verbinden“[128]); er hofft auf den baldigen Sieg des Lichts und verkündet Mephisto den bevorstehenden Einbruch des jüngsten Gerichts[129]) und damit das baldige Ende seiner Macht. Der Erlösungsvorgang spielt sich in rein allegorischer Form ab. Faust ruft Mephisto auf, sich zum Gericht zu bereiten, und zwingt ihn unter das Kreuz, dem er sich selbst unterwirft. Faustus und „Mephaustus“ verschmelzen zur Einheit göttlichen Wesens.

Von einer „Erfüllung“ oder auch nur einer Weiterführung des Goethischen „Faust“ ist bei Großmann keine Rede, noch weniger davon,

[127]) A. Großmann: a.a.O. S. 197.
[128]) A. Großmann: a.a.O. S. 211.
[129]) Die ganze Dichtung ist von chiliastischen Hoffnungen auf das Jahr 2000 getragen.

daß hier wirklich vorbildhaft der Kampf „des großen deutschen Genies“ gestaltet ist, denn auch in dieser Faustdichtung handelt es sich nicht mehr um eine wirkliche Faustgestalt, nur zum Schluß werden noch einmal ganz unmotiviert faustische Züge lebendig. Im wesentlichen geht es wieder um den Typus des religiösen Suchers und Menschheitserlösers, der zum Teil in die Christusgestalt übergeht. Eine innere Entwicklung ist kaum gestaltet. Die Erlösungstat erfolgt ohne innere Berechtigung aus Fausts Zusammenbruch und völliger Resignation; in Wirklichkeit hat Faust sein großes Ziel nicht erreicht, dem Pakt nach ist Mephisto der Sieger. Die Erlösungstat richtet sich auch nicht auf die ganze Menschheit, sondern nur auf Mephisto, d. h. es handelt sich wieder um die Überwindung des Bösen im Menschen, um die Selbsterlösung. Großmann ist in der Gestaltung seiner Faustdichtung an der inneren Unsicherheit und der Unklarheit der Gedankenführung gescheitert. Die Idee allgemeiner Menschheitserlösung z. B. steht im Widerstreit mit dem Gedanken der Selbsterlösung, der schließlich den Sieg davonträgt. Die in diesem Werk nach Ausdruck ringende Gedankenwelt stellt ein nicht zur Klarheit und Einheit gebrachtes Gemisch verschiedenster Elemente dar. Christliche Ideen finden sich unvermittelt neben Gedanken des Ostens und stark umgefärbten Anschauungen Platos. Ausgeprägtes Gemeinschaftsgefühl steht im Widerspruch mit einem bis zum letzten gesteigerten Individualismus. Die gleiche Unklarheit zeigt sich in der Auffassung der Hauptgestalten. Hier ist sogar Mephisto, der sonst am festesten die Tradition bewahrte, der Auflösung verfallen und sehr widerspruchsvoll gestaltet, vor allem ist die Teufelsgestalt und ihr allegorischer Gehalt nicht wirklich zur Verschmelzung gebracht. Das Auffallendste aber ist, daß diese Faustdichtung vom Jahre 1934, die „dem nach Erkenntnis strebenden deutschen Menschen“ gewidmet ist, keine Spuren von dem großen deutschen Zeiterleben und der neuen Geisteshaltung aufweist. Wie sein Faust ist Großmann einer der wurzellos gewordenen Sucher der Zeit, die aus vielerlei Elementen eine neue Weltanschauung bauen wollen, ohne einen wirklich wesensgemäßen Kern zu finden. So ist dies Werk, das sich stolz „Erfüllung“ nennt, ein erneutes Beispiel der völligen Auflösung und Entwurzelung der alten titanischen Faustgestalt, die durch ein Gemisch von zusammengelesenen Weltanschauungsbrocken kein neues Leben zu gewinnen vermag.

Ganz im Gegensatz dazu handelt es sich bei der Dichtung von Bernhard Kummer „Heimkehr im Schatten“ (1933)[130]), die absichtlich an den Schluß gestellt wird, um den Versuch, die Faustidee aus dem ureigenen Wesensgrund des deutschen Menschen zu erneuern und weiterzuführen. Kummer knüpft sein „Lebensspiel zwischen Teufel und Gott“, das auch

[130]) Bernhard Kummer: Heimkehr im Schatten. Ein Lebensspiel zwischen Teufel und Gott mit einem Vorwort „Von Siegfried zu Faust“. Leipzig 1933.

aus dem Erleben der Nachkriegszeit hervorgegangen ist[131]), wieder an die alte Fausttradition an. In dem Vorwort „von Siegfried bis Faust" setzt er sich mit Goethes Faust auseinander, in dem auch er ein Sinnbild deutschen Wesens und Schicksal sieht. Nur betrachtet er ihn in dem großen Zusammenhang der Entwicklung des deutschen Menschen, und da stellt sich ihm Faust nicht als die Verkörperung höchsten deutschen Menschentums dar, sondern als Durchgangsstufe, um deren Überwindung Kummer selbst wie unsere ganze Zeit ringt. Zum Verständnis seiner Deutung der Goethischen Faustgestalt sei hervorgehoben, daß er wieder von der religiösen Grundhaltung ausgeht; Fausts Schuld und Erlösung stehen im Vordergrunde, die charakteristischen Züge faustischen Wesens treten dahinter zurück. Kummer sieht in Faust den an Gretchen Schuldiggewordenen, der durch diese Schuld seinen inneren Glauben und Halt zerstört hat, unruhvoll durchs Leben irrt und schließlich bei der Himmelskönigin Rettung findet. Faust erscheint ihm so als Sinnbild für „ein leidvolles Stück" deutscher Entwicklung. In seinem Wege von Gretchen zu Maria ist er der Repräsentant des deutschen Menschen unter der Herrschaft der römischen Kirche, der, im innersten Wesen entwurzelt, dem Gott im Innern untreu wurde und seinen sittlichen Maßstab nicht mehr dem eigenen sicheren Gefühle, sondern von außen an ihn herangetragenen Geboten entnimmt.[132]) Kummer will den erst von der Kirche eingeführten Dualismus von Gott und Teufel überbrücken, indem er darüber hinaus wieder auf den Seelengrund des deutschen Menschen zurückgeht, der nur eine einheitliche Gottheit kannte. Er ringt um die Erneuerung alter germanischer Sittlichkeit, die keiner Sühne oder Erlösung bedurfte, sondern ihren Maßstab in sich selbst trug — immer wieder kreist Kummers Denken um die Gretchentragödie und ihre Sühne als den Hauptakt faustischen Seins —. „Wenn wir nicht herausstießen aus dem Kreislauf des faustischen Weges von Gretchen zu Maria, heraus in eine neue, uralte Sittlichkeit, in eine neue, uralte Lösung unserer Schuld, wie sollten wir uns durchsetzen?[133]) So stellt Kummer dem christlich-römischen Faust die nordische Heldengestalt Siegfrieds entgegen, der jenseits von Gott und Teufel sein tragisches Schicksal erfüllte. „Und dennoch steht ihr Gegensatz immer über unserem deutschen Leben. Beider Leben ist Schuld und Tragik, und doch ordnet sich in beiden Schuld und Sühne nach ganz verschiedenen Gesetzen, denn

[131]) „Geschrieben wurde" es „vor Jahren von einem, der heimkehrte in eine tapfer verteidigte, besiegte und entheiligte Heimat und überall Führerschaft versagen sah vor dem verzweifelnden Volk, dem seine Seelsorger in Kirche und Wissenschaft zumeist ein nur immer fremderes Heil zu bieten wußten." (S. 3.)

[132]) Hier wird die große religiöse Wandlung, die sich im Laufe des 19. und 20. Jahrhunderts vollzogen hat, einmal besonders deutlich: während Goethes „Faust" zunächst als heidnisch verdammt wurde und man sich mühte, seiner Erlösungsidee einen wirklich religiösen, d. h. streng kirchlichen Unterbau zu geben, wird er nun als Sinnbild des deutschen Menschen im Zeichen Christi hingestellt.

[133]) B. Kummer: a.a.O. S. 20.

zwischen dem eddischen Sigurd, dem die Walküre sich verlobte, und dem Faust, den Mephisto zu Gretchen führt, liegt der ganze tiefe Sittenwandel unserer Kulturvergangenheit, das Wichtigste und Größte, was uns die Geschichte zu sagen hat."[134])

So heißt nach Kummer die Losung für eine neue wirklich zukunftsweisende Faustdichtung: Los von Rom! Überwindung des Jahrhunderte alten Zwiespaltes von Gott und Teufel in der Neubelebung germanischer Gläubigkeit, die ihren Gott in sich selbst trägt, und Sittlichkeit, die an keine außenstehende Macht als Richterin über alle Taten gebunden ist, sondern aus dem untrüglichen sittlichen Empfinden, aus dem Gefühl der Selbstverantwortung das eigene Tun richtet und sühnt. Das Gewissen als „der tiefe Grund der Gottheit"[135]), das eigene sittliche Bewußtsein und die heilige Verpflichtung der Gemeinschaft gegenüber als Sittengesetz, müssen wieder zu den Grundpfeilern deutschen Lebens und Strebens werden. Faust, das alte Sinnbild deutschen Menschentums, muß in seine Heimat jenseits von Gott und Teufel zurückfinden.

Diesen Weg zur Überwindung des Christentums, zurück zum wesensgemäßen Gottesglauben geht der Held von Kummers Dichtung „Heimkehr im Schatten", die ganz in nordisches Gewand gekleidet ist, doch soll dies nach des Verfassers ausdrücklicher Verwahrung nicht die Rückkehr zu „romantischer Germanentraumweise" darstellen, sondern nur den entsprechenden Rahmen zu dem neuen Gehalt abgeben. Kummer hat sich völlig von dem alten Stoff gelöst, einzig die Paarung der Hauptgestalten ist geblieben, die aber keine Verwandtschaft mehr mit Faust und Mephisto aufweisen. Hier handelt es sich um den nordischen Königssohn Gunnar und Ygg, der als „Teufel oder Gott" eingeführt wird. Gunnar ist aufgewachsen in der Gottbeseeltheit des nordischen Menschen. Der Zwiespalt von Gott und Teufel war ihm fremd; aber durch eine Liebesschuld verletzte er das Sittengesetz und wurde in früher Jugend in die Fremde hinausgetrieben. Gunnar verlor die Heimat und versäumte seine Königstat; entwurzelt verfiel er im Süden dem fremden Glauben und gab damit seinen letzten inneren Halt auf. Ygg, der sich seit seiner Schuld zu ihm gesellt hatte, gewann als Teufel Macht über ihn. So hat Gunnar seinen „Frühling umgebracht" und „seines Sommers Sinn versäumt".[136]) Aber nun im Herbste, dem Tode nahe, wehrt er sich gegen den Untergang und den völligen Sieg Yggs. Die Erinnerung an die verlorene Heimat und an die versäumte Aufgabe wird wieder lebendig; er sinnt über einen Weg nach, sich aus der Gewalt seines Begleiters zu befreien und seinem Leben doch noch einen Sinn zu geben. Ygg aber offenbart ihm, daß er nur im Tode den Teufel überwinden und den Dualismus von Gott und Teufel aufheben könne.

---

[134]) B. Kummer: a.a.O. S. 22.
[135]) B. Kummer: a.a.O. S. 24.
[136]) B. Kummer: a.a.O. S. 37.

Wer Gott zum Teufel sich verlor,
Kann sich nur sterbend wieder ihm vereinen.[137])

Ygg gibt eine eingehende Darlegung von ihrem Verhältnis.

Dir ward ein Tag, da deiner Seele Lied
Noch keinen meiner vielen Namen nannte,
Da ich als reines Feuer in dir brannte;
— Da warst du noch kein Fremder dir und mir.
Du trugst die Heimat noch in vollem Herzen
Und eine Krone schimmernd im Gelock.
Und frei von Gott und Teufel, Hohes denkend,
Betratst du deines Lebens lichte Bahn.[138])

Dann verfiel Gunnar dem leichten „Falterspiel" der Liebe und gab dabei sein eigenes Wesen preis.

— da trat ich neben dich;
Aus deines Herzens Not ward ich geboren,
Aus reinem Feuer brannt' ich dir nicht mehr.
Den Weg durch Rausch und Sünde folgt ich dir,
Freund erst und Warner — Schicksal, Teufel dann,
Verführer auch und endlich dein Tyrann.[139])

Gunnar aber glaubt, seine Königstat noch nachholen zu können. Er übernimmt die Lebensaufgabe eines Sterbenden, wie er ein Königssohn aus dem Norden, den das gleiche Geschick ereilte, und will für diesen in die Heimat zurückkehren und über der Ehre seines Hauses wachen. Der Heimkehrende findet die Heimat dem Untergange geweiht, der neue Glaube des Südens hat sich siegreich durchgesetzt, aber nur Zwietracht gesät und die alte Sittlichkeit untergraben. Übermächtig lastet die neue Lehre auf dem friedlos gewordenen Lande, selbst der König beugt sich ihr äußerlich im Sterben. Thordis, die Königstochter, ist die letzte Hüterin alten Glaubens und alter Sitte; sie weiß, daß sie den nahen Untergang ihres Volkes nicht aufhalten kann und will nur die Ehre bis zum letzten wahren. In diesem Bestreben gesellt sich ihr der heimgekehrte Gunnar als Wächter der Ehre ihres Hauses bei. Liebe zu Thordis erwacht in ihm, und er gibt sich der Selbsttäuschung hin, daß ihm, der aus dem Heimatboden neue Kraft schöpft, ein neuer Sommer zuteil werde durch die Tat. Ygg aber zeigt ihm, daß er nur noch Tränen säen kann, und daß er, der selbst die Fremde im Herzen trägt, nicht die Heimat von dem neuen Geist befreien kann.

Das Kreuz im Herzen, trägst du unverwandt
Schuld und Erlöser in dein armes Land.
Und ob du, Fürst vor deinem Volke, stehst:
Trägst doch den Fluch der Fremde tief im Herzen.[140])

[137]) B. Kummer: a.a.O. S. 49.
[138]) B. Kummer: a.a.O. S. 44.
[139]) B. Kummer: a.a.O. S. 45.
[140]) B. Kummer: a.a.O. S. 84.

Erneut deutet Ygg auf den Tod als den einzigen Weg zur Sühne seiner Schuld und zur wahren Heimkehr und verheißt ihm tröstend, daß Thordis ihn auf diesem schweren Wege durch das Schattenreich begleiten werde. Doch als die Königstochter ihm ihre Liebe gesteht, glaubt Gunnar noch einmal, daß er bestimmt sei, das Volk vor dem Sieg der fremden Lehre zu retten und so doch noch seinem Leben einen Sinn zu geben. Aber er muß bald erkennen, daß er nur als Schatten heimkehrte und das Schicksal nicht mehr meistern kann.

Zu spät hab' ich, mich selber überdauernd,
Die Freiheit einer Königstat gewollt — —.[141])

Er folgt Thordis, die für ihn den Todesstoß empfing und auf dem Weg ins „Kinderland" vorausging, in den Tod. Sterbend aber überwindet er in einer symbolischen Handlung das Kreuz und den Teufel und befreit Gott. So hat er im Tode den Geist der Fremde besiegt, das Leben gerettet und künftigen Geschlechtern den Weg aus dem Untergang gewiesen.

Das Leben
Trag' ich aus diesem Untergang nach Haus.[142])

Das Teufelsbündnis, der metaphysische Gehalt der Faustidee, der vorübergehend schon ganz ausgeschaltet worden war, das Problem von Schuld und Sühne und die Idee der Selbsterlösung stehen also im Mittelpunkt dieser Dichtung, die im engeren Sinne nicht mehr als Faustdichtung bezeichnet werden kann. Es geht nicht um das besondere faustische Menschentum, sondern um das Lebensproblem des deutschen Menschen schlechthin. Daher ist in diesem Zusammenhange auch unwesentlich, daß Kummer in seiner einseitigen Einstellung weder dem Goethischen Werk, dessen Schwergewicht er völlig verrückt, noch der eigentlichen Faustidee selbst gerecht wird. Von Bedeutung ist, daß diese Sicht sich wirklich als fruchtbar für die Gestaltung erweist und zu grundlegend neuer Auffassung des Faustproblems führt. Während andere Faustdichter nach einer neuen weltanschaulichen Basis umhertasten und sie aus der Verschmelzung sehr verschiedener Elemente zu gewinnen suchen, oder aber im Bereiche der christlichen Religion bleiben und nur um eine freiere Form des Glaubens ringen, geht Kummer weiter und weist einen grundsätzlich neuen Weg zur Lösung des Faustproblems in der Überwindung des Christentums, in der Rückkehr zum arteigenen Glauben. Kummers Dichtung ist die einzige Bearbeitung des Faststoffes, die Zeugnis ablegt von dem grundlegenden geistigen Wandel unserer Zeit, von der Neuerweckung des deutschen Geistes. Entscheidend ist, daß diese Lösung, die zurückführen will zu den Quellen unseres seelischen und geistigen Seins, nicht die Faustgestalt selbst wieder auf-

[141]) B. Kummer: a.a.O. S. 113.
[142]) B. Kummer: a.a.O. S. 120.

greift, sondern die Faustidee an einem neuen Menschentum gestaltet, das nur das Geschick Fausts teilt, durch die Liebe schuldig zu werden, nicht aber die wesentlichen Charakterzüge. Für Kummer bedeutet Faust eben nur den Inbegriff einer großen Epoche des deutschen Menschen, das in einer neu anbrechenden Zeit von einem anderen Sinnbild abgelöst werden muß. Kummer versucht in seiner Dichtung, das neue deutsche Menschentum der Zukunft durch die Verschmelzung der beiden großen Symbole deutschen Wesens, Faust und Siegfried, zu gestalten, indem er einen Menschen germanischen Gepräges das faustische Schicksal erleben läßt. So beweist Kummers „Lebensspiel" noch einmal das unzerstörbare Leben der Faustidee, die, auch vom alten Stoffe gelöst, immer wieder in den großen Krisen unseres Volkes ihre Erneuerung gefunden hat.

Überblick über die Nachwirkung von Goethes „Faust" und den Einfluß des Zeitgeistes in den neueren Faustdichtungen.

Wir sind am Ende unserer Wanderung angelangt, die durch die Höhen und Niederungen dichterischen Schaffens, eine große Strecke des Weges aber durch das ausgedehnte Gebiet des guten Mittelmaßes führte. Dem Rufe Achim von Arnims, daß jeder Dichter seinen Faust schreiben solle, sind nur wenige große Geister gefolgt. Die Mehrzahl der nachgoethischen Faustbearbeiter hat sich als durchschnittliche Begabung erwiesen. Nur wenige wertvolle Werke ragen neben den wirklichen Dichtungen von Lenau und Grabbe aus der großen Masse heraus: Engelhardts Mythos, das Faustspiel von Avenarius, Stahns Mysterium, Stoltes Faustdichtung, der nur ihr ungeheuerliches Format Abbruch tut, und daneben in ihrer Anspruchslosigkeit die schlichten Bearbeitungen des Faststoffes von Keim und Degen.

Unsere Betrachtung ließ den doppelten Ursprung der nachgoethischen Faustdichtungen erkennen: das Faustproblem selbst und Goethes „Faust". Die Faustidee ist bis zum heutigen Tage lebendig geblieben und hat immer von neuem zur Gestaltung gedrängt. Wiederholt betonen die neueren Faustdichter die Allgemeingültigkeit dieses Menschheitsproblems, das auch von Goethe noch nicht ausgeschöpft sei und sich überdies in jeder Zeit neu stelle; im besonderen zieht es die Naturen, die selbst faustische Wesenszüge in sich tragen und den Konflikt dieses Menschentums durchkämpft haben, in seinen Bann — in einer großen Zahl von Faustdichtungen wird in Vorwort oder Widmung der selbsterlebte Charakter des Werkes betont. —

Über die Befruchtung durch die Faustidee hinaus sind alle neueren Faustdichtungen nicht ohne den Einfluß des Goethischen „Faust" zu denken, der in ganz verschiedener Weise weiterwirkte und ebenfalls bis in unsere Zeit sein Leben bewahrt hat. Im Verlaufe der Betrachtung

wurde eine verschiedene, nahezu gegensätzliche Wirkung der beiden Teile von Goethes Dichtung festgestellt. Wir sahen, wie sich der Einfluß des ersten Teiles allmählich gegenüber der Nachwirkung der Faustdichtung der Sturm- und Drang-Bewegung durchsetzte, sich neben der an Einfluß gewinnenden neu belebten Volkstradition behauptete und dann, nach vorübergehendem Zurücktreten, mit unverminderter Kraft bis in unsere Tage wirksam geblieben ist. Der erste Teil ist unverlierbarer geistiger Besitz unseres Volkes geworden. Motive, Gestalten und Gedanken der Goethischen Fausttragödie sind übernommen und primitiv nachgebildet, erweitert und verengert, verdeutlicht und abgeschwächt worden — wir werden diesen Wandlungen noch im zweiten Teile nachgehen — und auch auf die selbständigen dichterischen Gestaltungen des Faststoffes in irgendeiner Weise von Einfluß gewesen.

Der zweite Teil aber war nur wenigen zugänglich und stieß auf allgemeine Ablehnung. Er forderte zu immer neuer Auseinandersetzung und Neugestaltung heraus. So wirkte der zweite Teil indirekt befruchtend, während er stofflich und auch in seinem Gedankengehalt von verhältnismäßig geringem Einfluß war. Wir haben Erneuerungen des zweiten Teiles aus sehr verschiedener Geisteshaltung kennen gelernt, die im wesentlichen dem religiösen und ethischen Ungenügen an Goethes Durchführung der Erlösungsidee entsprangen und sich um eine ihrer persönlichen Einstellung und dem Zeitempfinden entsprechende neue Motivierung der Goethischen Erlösungsidee mühten. Vorausgegangen waren dieser Gruppe von Faustdichtungen die ersten Versuche einer Fortsetzung des ersten Teiles, und sie findet ihre Ablösung in den dritten Teilen, die Fausts Ende aufheben und seine Entwicklung noch einmal weiterführen. All diese Faustdichtungen sind naturgemäß besonders stark von Goethes „Faust" abhängig.

Die selbständigen Faustdichtungen lassen entweder direkte stoffliche oder geistige Einflüsse des Goethischen Werkes erkennen oder sind aus der Auseinandersetzung mit Goethes Erlösungsidee entstanden, die entweder ganz verworfen wird oder eine andere Durchführung findet. Wir sahen, wie gegen Ende des neunzehnten Jahrhunderts der Einfluß von Goethes „Faust" zurücktritt im gleichen Maße, wie sich die Faustdichter vom alten Stoffe lösen und nach freier Gestaltung streben, um dann in den Faustbearbeitungen, die durch das Erleben des Weltkrieges ausgelöst wurden, noch einmal Leben zu gewinnen. So wandelt sich das Verhältnis der neueren Faustdichtungen zu Goethes „Faust", im zeitlichen Ablauf betrachtet, von zum Teil sklavischer Bindung an den ersten Teil in den Versuchen einer Fortsetzung zu freier Auseinandersetzung in überwiegend gegensätzlicher Gestaltung, zu stärker in Goethes „Faust" wurzelnden Erneuerungen des zweiten Teiles, zu allmählicher Lösung vom Goethischen Einfluß und schließlich zu erneuter Auseinandersetzung in unabhängigeren fortsetzenden Dichtungen.

Dieser Wandel in der Beziehung zu Goethes Dichtung ist neben der persönlichen Haltung des Verfassers durch den Einfluß des Zeitgeistes

bedingt. In der Betrachtung der nachgoethischen Faustdichtungen ist zugleich ein gutes Stück deutscher Geistesgeschichte vor uns abgerollt. Die Mehrzahl der geistigen Strömungen des neunzehnten Jahrhunderts hat in den besprochenen Werken ihren Niederschlag gefunden und vor allem auf die Entwicklung der Faustidee eingewirkt. Romantischer Pessimismus und weltschmerzliche Lebenshaltung führten zur Ablehnung der Erlösungsidee und zur Erneuerung der tragischen Lösung des Faustproblems. Das biedermeiersche Lebensideal der Selbstbescheidung, des stillen Friedens und des goldenen Mittelmaßes bewirkte die Einordnung der ursprünglich übermenschlichen Faustgestalt in die allgemein menschliche Lebensform, eine Einschränkung statt kraftvoller Selbstbeschränkung, Aufhebung und Überwindung des spezifisch faustischen Wesens. Der Mehrzahl der Neugestaltungen des zweiten Teiles drückte der Realismus des neunzehnten Jahrhunderts den Stempel auf mit seinen politischen und historischen Tendenzen, die in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts stark in den Vordergrund traten und auch den Weg in den Faststoff fanden. Sie hatten die historische Bindung dieses Stoffes im Gefolge, die zum Teil zu schwächlichem Historismus entartete, und eine starke Betonung des politischen Elementes in Fausts Entwicklungsgang, das ihn zum politischen Führer erhob, mehrfach in der historisch bedingten Form des Bauernführers oder auch in freier Gestaltung. Die neue Welle pessimistischer Lebensanschauung um die Jahrhundertwende bildet in mehreren Dichtungen die seelische Basis und gibt dem ganzen Werke das Gepräge oder bildet nur den Hintergrund für eine neue lebensbejahende, optimistische Lebenshaltung und Weltanschauung. Das neue geistige Ringen und religiöse Suchen der Zeit hat die Faustidee entscheidend gewandelt. Die großen Fortschritte naturwissenschaftlicher Erkenntnis und die vielfältigen weltanschaulichen Richtungen spiegeln sich ebenfalls in den Faustdichtungen. Klar ausgeprägte Weltanschauungen wie der Monismus und tastendes Suchen nach einer neuen geistigen Lebensbasis, das besonders durch den starken Einfluß östlicher Gedankenwelt gekennzeichnet wird, finden ihren Niederschlag. Einen letzten starken Impuls empfing die Faustdichtung durch die tiefe Erschütterung des Weltkrieges und des nachfolgenden Zusammenbruchs; die Sehnsucht nach einem neuen lebendigen Glauben oder nach einer idealistischen Weltanschauung flammte noch einmal besonders stark auf und verband sich mit der Sehnsucht nach einem neuen reinen Menschentum; das ist der Ursprung der letzten bedeutenden Faustdichtungen. Die große Erneuerung unserer Zeit hat auf die Faustbearbeitungen der letzten Jahre kaum eingewirkt, nur in Kummers Dichtung führt sie zu einer völligen Neuorientierung, deren Auswirkung noch nicht abzusehen ist.

Aber wenn sich auch die wesentlichsten geistigen Strömungen des besprochenen Zeitraumes in den Bearbeitungen des Faststoffes spiegeln, so sind doch nur wenige Faustdichtungen wirklich zum Wesensausdruck ihrer Zeit geworden in dem Maße wie etwa die Faust-

dichtungen des Sturm und Drang oder Goethes „Faust", es wären da zu nennen die Werke von Lenau, Avenarius und Stahn und in etwas beschränkterem Sinne die Dichtung von Hango. Diese Tatsache erklärt sich aus dem Durchschnittsmaß der meisten nachgoethischen Faustdichtungen, das auch keine wirkliche Menschheitsdichtung entstehen ließ. Goethes „Faust", die Faustdichtung der Klassik und in gewisser Weise auch der Romantik, die durch den großen Genius ins Überzeitliche gehoben wurde, steht noch immer unangetastet auf ihrer Höhe, umgeben von dem großen Kranze der Satelliten, die von ihr ihr Licht empfangen.

Wandlung und Weiterbildung des Faststoffes.

Schon bei der Betrachtung der einzelnen Faustdichtungen wurde auf die Wandlung des Faststoffes und -gedankens hingewiesen, wir wollen nun zusammenfassend auf seine Entwicklung eingehen.

Im Gegensatz zu anderen Sagen, die nur in ganz lockeren Umrissen ausgeprägt worden sind wie etwa die vom Ewigen Juden, hat die Faustsage schon in der ersten Gestaltung, im Volksbuch, einen festen stofflichen Rahmen erhalten, der der dichterischen Phantasie zwar freien Spielraum läßt zur stofflichen Erweiterung und gedanklichen Vertiefung. sie aber doch an einen ganz bestimmten Stoffkreis bindet. Den Kern bildet das uralte Motiv des Magiers und Teufelsbündners, das in die deutsche Lebenssphäre und die geistige Welt der Reformation verwurzelt worden ist. Damit sind die Hauptgestalten festgelegt: Faust, „der Speculierer", der deutsche Gelehrte des sechzehnten Jahrhunderts, der in seinem zügellosen Forscherdrang alle damaligen Wissensgebiete durchmessen hat, ohne Befriedigung zu finden, und nun seine Zuflucht zur schwarzen Kunst nimmt und vom Teufelspakt Erfüllung seines übermenschlichen Strebens erhofft, und sein teuflischer Begleiter Mephistopheles, der seinem Begehren willfahren muß und ihn gleichzeitig mit allen Mitteln in die Gewalt der Hölle zu bringen sucht. Mit diesem Kernmotiv ist auch der stoffliche Grundriß gegeben: Beschwörung der Höllengeister, Teufelspakt, Leben und Untergang des Teufelsbündners. Auch Fausts Leben im Bund mit der Hölle zeigt typische Grundzüge: Befriedigung des Wissensdurstes durch Gespräche mit dem Teufel und durch Fahrten durch die ganze Welt, Anstachlung und Verführung des Lebensdranges durch Verlockungen der Hölle, wobei die Helenagestalt eine entscheidende Rolle spielt, vergebliche Anläufe Fausts zur Selbstbesinnung und Lösung aus dem Teufelsbündnis. Schon die Faustsage bringt den Helden mit verschiedenen Lebenssphären in Berührung, sie führt ihn u. a. auch in die „große Welt" an den Kaiserhof.

Dieser ursprüngliche Stoffkreis wurde schon durch die Faustdichter des Sturm und Drang vertieft und bereichert durch Hinzufügung neuer Elemente, die aber die Weiterentwicklung des Fauststoffes nicht entscheidend und bleibend beeinflußt haben. Eine grundlegende Weiterbildung erfuhr dieser Stoffkreis erst durch die Einführung der Erlösungsidee, die nach mehreren Anläufen in Goethes Dichtung zuerst wirklich Gestalt gewann. Die steil abfallende Lebenslinie Fausts wandelt sich in eine allmählich aufwärts führende Entwicklung, an die Stelle der immer tieferen Verstrickung in Schuld und Sünde tritt das Ringen mit der Macht des Bösen, die innere Läuterung und die endliche Überwindung des Teufels. In Goethes „Faust", der noch am alten Grundriß festhält, erfuhr die Faustsage ihre vollendetste Ausprägung, Goethe verlieh dem Stoff erst seine Weltweite und den allgemeingültigen Symbolgehalt, der die Dichter immer wieder bei der Gestaltung des metaphysischen Problems zur Faustsage greifen ließ.

Daneben leben in einzelnen Motiven die früheren Gestaltungen des Fauststoffes weiter. So ist z. B. in den titanischen Zügen Fausts, in dem prometheischen Aufbegehren gegen die Gottheit ein Nachwirken der Faustgestalt des Sturm und Drang zu sehen, ebenso in der mehr satanischen Teufelsfigur, die zum Teil auf Klinger zurückgeht.[1]) Ein für Fausts Entwicklung wesentliches Motiv, das sich häufiger findet, seine Verbindung mit Gutenberg, ist auch auf Klinger zurückzuführen, auf seine Identifizierung Fausts mit dem Buchdrucker Fust.

Während die Faustdichtung der Sturm und Drang-Bewegung von Goethes Werk ganz in den Schatten gestellt wurde und bald an Einfluß verlor, wirkte die Volksdichtung immer von neuem auf die späteren Bearbeitungen des Fauststoffes ein und bewahrte ihr Eigenleben bis auf den heutigen Tag. Im Einzelnen läßt sich ein Einfluß der Volkstradition feststellen in der Formulierung des Paktes, die in der Mehrzahl der neueren Dichtungen ihrer schlichten Form folgt, in der Helenagestalt dämonischen Charakters und teuflischen Ursprungs und in dem Motiv der Weltfahrt, das in späteren Werken eine besondere Bedeutung gewinnt. Wir sahen, wie die Volksdichtung unter dem Einfluß der Romantik in den Vordergrund des Interesses trat; im Zusammenhang mit den Bestrebungen, das deutsche literarische Volksgut der Vergessenheit zu entreißen, setzte auch das Bemühen um die Aufzeichnung der Puppenspieltexte vom Doktor Faust ein.[2]) In Bechsteins Epos und Heines Tanzpoem lernten wir Versuche kennen, das Volksbuch und das Puppenspiel zu erneuern. In den Werken von Lenau und Nürnberger zeigte sich noch einmal die Einwirkung des tragischen Schlusses der Volkstradition. Während des ganzen neunzehnten Jahrhunderts führte die Volksdichtung ihr stilles Leben neben den neuen Gestaltungen des

[1]) In überwiegendem Maße aber wohl auf Byrons Luzifer in der Dichtung „Kain".

[2]) 1846 erschien z. B. Simrocks Aufzeichnung des Puppenspiels der Schütz-Dreherschen Tradition.

Fauststoffes weiter, das sich in immer neuen Bearbeitungen des Puppenspiels und Volksschauspiels zeigte. Diese erschienen noch einmal in besonders reicher Zahl in der Nachkriegszeit, im gleichen Zeitraum, der auch eine Welle von neuen Faustdichtungen brachte. Noch in letzter Zeit, in Gilbrichts Hörspiel, konnte ein Einfluß des Volksbuches festgestellt werden. Die Neufassungen des Puppenspiels haben in der Mehrzahl an der Überlieferung festgehalten und die alten Züge treu bewahrt. Doch läßt sich bei einigen Bearbeitungen auch ein Einfluß des Erlösungsgedankens feststellen, dort wird das tragische Ende aufgehoben und der Teufelsbündner der Erlösung zugeführt, allerdings wirkt dieser Schluß meist recht unmotiviert und äußerlich angehängt.[3]) Andererseits greifen auch Faustdichter, die sich Goethes Einfluß entziehen wollen oder in Opposition zu ihm stehen, auf die Volksdichtung zurück, eben wurde schon auf Lenau hingewiesen, ein gutes Beispiel der neueren Zeit ist Busoni.[4]) Es wäre stoffgeschichtlich interessant und aufschlußreich, dieser Wechselwirkung weiter nachzuspüren, doch ist hier nicht der Ort dazu.

Aber die stärkste und nachhaltigste Wirkung ging von Goethes Werk aus. Die Hauptgestalten und -szenen des ersten Teiles wurden als bekannt und vertraut immer wieder aufgegriffen und drangen schließlich auch in fremde Stoffe ein. Die Gretchentragödie hat am stärksten nachgewirkt, Goethes Faust, Mephistopheles und Wagner finden sich immer wieder in den neueren Faustdichtungen mehr oder minder geschickt nachgebildet oder weitergeführt. Die Hauptszenen des ersten Teiles: Vorspiel auf dem Theater, Prolog im Himmel, Eingangsmonolog, Wagner- und Schülerszene, Auerbachs Keller, Osterspaziergang, Gartenszenen und Walpurgisnacht haben die stoffliche Gestaltung späterer Bearbeitungen beeinflußt und stellen darüber hinaus ein unerschöpfliches Reservoir für Travestie, Parodie und Satire dar, das bis zum Unerträglichen ausgeschöpft worden ist. An einzelnen Motiven, die von Einfluß gewesen sind, seien noch erwähnt, die Paktformel in Gestalt einer Wette, das Helenabild in der Hexenküche und der Erdgeist. Der zweite Teil von Goethes „Faust" hat weniger auf die stoffliche Gestaltung neuerer Faustdichtungen eingewirkt, von besonderem Einfluß war die Helenaepisode, allerdings in oppositionellem Sinne, im einzelnen seien noch erwähnt die Eingangsszene, die Szenen am Kaiserhofe — Mephisto in der Narrenrolle — und das Schlüsselmotiv.

[3]) z. B. Kurt Riemann: „Leben, Tod und Erlösung des Doktor Johann Faust". Leipzig 1935. Faust flüchtet sich in die Kirche und wird durch Gottes Gnade gerettet. Dieser Schluß verbindet die religiöse Lösung mit der alten Fassung der Volkstradition.

[4]) Busoni hatte sich ursprünglich mit dem Plan getragen, eine Musik zu Goethes „Faust" zu schreiben. Doch war er schon früh in den Bann des Fauststoffes selbst geraten, sodaß es ihn zu eigener Gestaltung drängte, nur der überwältigende Eindruck der Goethischen Dichtung hielt ihn immer wieder davon zurück, bis er den Ausweg fand, sich dem Puppenspiel zuzuwenden, auch er führt trotzdem in seiner Faustoper den Helden der Erlösung zu.

Die Entwicklung des Fauststoffes geht nach Goethe in doppelter Richtung weiter: einmal wird der alte Stoffkreis beibehalten, neu ausgebaut und erweitert, dabei setzt eine allmähliche Aushöhlung ein, die alten Motive werden abgegriffen und verblassen immer mehr. Daneben läuft eine andere Entwicklungslinie, das Bemühen um eine Erneuerung des alten Stoffes oder eine ganz freie Gestaltung des Faustproblems, doch gelingt es nicht, den leer gewordenen Stoff durch einen neuen Motivkreis zu ersetzen. Diese Entwicklung wird am deutlichsten bei einem kurzen Überblick über die Wandlung des stofflichen Grundrisses.

Die fortsetzenden Dichtungen sind über das im Stoff selbst gegebene Grundschema hinaus festgelegt. Bei den Fortsetzern und bei den Neugestaltern des zweiten Teiles handelt es sich lediglich darum, auf der gegebenen Grundlage des ersten Teiles eine neue Motivierung des Erlösungsgedankens aufzubauen. Die Fortsetzer stehen so stark im Banne des ersten Teiles, daß sie ihn in der Hauptsache wiederholen, ohne in der eigentlichen Weiterführung wesentliche neue Stoffelemente hinzuzutragen. Die Verfasser des zweiten Teiles sind selbständiger und erweitern den von Goethe geprägten Stoffkreis, indem sie neue Entwicklungsmomente einschalten und Faust neue Lebensgebiete erschließen. Doch halten auch sie an dem von Goethe vorgezeichneten Grundriß fest: Faust wird aus der tiefen Erschütterung über Gretchens Geschick zur Selbstbesinnung und Erhebung gegen den teuflischen Gefährten geführt, er erringt sich den Glauben zurück oder durchläuft eine sittliche Läuterung, bewährt sich in neuen Verlockungen der Hölle und beweist seine Wandlung durch segensreiches Wirken im Dienste der Menschheit, schließlich überwindet er das Böse und gewinnt die Erlösung. Auch die sogenannten dritten Teile folgen dem von Goethe gegebenen Schema, wenn auch in freierer Form, indem sie noch einmal Fausts Entwicklung weiterführen. Die selbständigen Faustdichtungen halten zunächst an dem alten Grundriß und den Hauptmotiven fest, in den tragischen Fassungen in engerer Bindung, sonst in freierer Gestaltung. Als gegen Ende des neunzehnten Jahrhunderts größerer Abstand von Goethes Dichtung gewonnen war, lösten sich die Faustdichter stärker vom alten Grundriß bis zur Aufgabe des Kernmotives, des Teufelsbündnisses und suchten neue Wege in der stofflichen Gestaltung des Faustgedankens. Ein dabei mehrfach begegnendes neues Grundmotiv, das sich aus dem Wandel der Faustidee herleitet, ist die Erfüllung von Fausts Erkenntnisstreben oder religiösem Suchen, sei es durch die Ausweitung des alten Weltfahrtmotives oder durch das der Lebensschau oder auch durch das Motiv des Kampfes mit den widerstreitenden Mächten der Finsternis. Doch ein wirklich neues, allgemein gültiges Grundschema, das an die Stelle des leer gewordenen alten treten könnte, hat sich nicht herausgebildet. Im Folgenden wollen wir nun der Wandlung der Hauptgestalten und einiger wesentlicher alter Motive nachgehen und die wichtigsten neu eingeführten betrachten.

Die Faustgestalt hat im Laufe der Zeit einen starken Wandel durchlaufen bis zum völligen Verlust ihres eigentlichen Wesenskernes. Dabei sind zwei Grundlinien der Entwicklung festzustellen: eine Veränderung des ursprünglichen Wesensgehaltes, eine Verflachung und Verallgemeinerung und auf der anderen Seite das allmähliche Eindringen einer neuen Wesensform. Die eine Gruppe von Faustdichtungen nimmt die ursprüngliche Gestalt zur Grundlage, die aber mancherlei Wandlungen unterworfen wird. Andere Faustdichter gehen von Anfang an von einer neuen Gestalt aus, die nur ganz äußerlich mit der ursprünglichen in Verbindung steht oder ausdrücklich als sekundär bezeichnet wird.

Den Kern der Faustgestalt bildet die uralte Menschheitssehnsucht nach Wahrheit und nach Überwindung der unerträglich lastenden Fesseln menschlichen Seins. So ist Faust in seinem tiefsten Wesensgehalt das Symbol titanischen Menschentums, des Übermenschen. Schon im alten Volksbuch klingt dieser Grundzug an: „— — name an sich adlers Flügel, wollte allen Grund am Himmel und Erden erforschen, — —“ (I, 2). Doch überwiegt in der Volkstradition die Gestalt des großen Zauberkünstlers, des historischen Faust, so wie er im Volksbewußtsein fortlebte, und wie er in den späteren Dichtungen wieder auftauchte. Hier können über das Weiterleben des historischen Faust nur einige Andeutungen gegeben werden.

Das in der Romantik wiedererwachende Interesse für die Faustsage hatte auch eine Erneuerung der historischen Faustgestalt im Gefolge, die vielfach als Nebenfigur oder auch als Hauptheld eingeführt wurde. Achim von Arnim griff sie als erster wieder auf und entwarf in seinen „Kronwächtern“ ein sehr realistisches, an die Karikatur grenzendes Bild des großsprecherischen Quacksalbers, der in Ausübung seiner ärztlichen Tätigkeit eine Bluttransfusion vornimmt. Sehr ähnlich ist diese Figur in Gutzkows „Hamlet in Wittenberg“ gezeichnet, wo Faust, der „Taschenspieler“ und „Tausendkünstler“ mit seinem Zauberhunde Prästigiar auftritt und den Studenten seine Zauberkunststücke vorführt. In gleicher Rolle findet er sich in Spindlers Novelle „Das Diamantenelixir“.[5]) In Bolandens Volksroman[6]) ist er etwas abgewandelt als Astrolog Franz von Sickingens, er nimmt hier geradezu mephistophelisches Wesen an. Ein Beispiel soll noch die Auflösung der Volkstradition veranschaulichen. In der „Erzählung aus dem sechzehnten Jahrhundert „Schein und Sein“ gibt Pfarrius[7]) eine Weiterführung der Faustsage. Faust hat sich in sein Heimattal zurückgezogen und führt dort in der Stille ein Leben in voller Selbstbeschränkung, ausgefüllt von segensreicher Tätigkeit für seine Mitmenschen. Er hat Verzicht ge-

[5]) C. Spindler: „Das Diamantenelixier“ in: Vergiß mein nicht. Taschenbuch für das Jahr 1841. S. 61 ff. Stuttgart.

[6]) Conrad v. Bolanden (Josef Bischoff): „Franz v. Sickingen“. Volksroman. 1859. 3. Aufl. Regensburg-New York 1871.

[7]) Gustav Pfarrius: „Schein und Sein. Erzählung aus dem 16. Jhd.“ in: Westermanns Monatshefte XIII Okt. 1862 — Jan. 1863. Nr. 73—76.

leistet auf weiteres Forschen und auf die Verbreitung seiner neu gewonnenen Erkenntnis — die Einwirkung des biedermeierschen Lebensideales ist unverkennbar —. Faust tut nichts, um die über ihn verbreiteten Gerüchte, darunter auch seine Todesnachricht, zu widerlegen, damit er unerkannt und ungestört sein Werk weiterführen kann. So wird hier die ganze Faustsage als Schein erklärt, das Teufelsbündnis selbst und alle unheimlichen Erscheinungen werden als Frucht des Aberglaubens hingestellt, die alte Sage ist unter dem Einfluß der neueren Faustdichtungen völlig ausgehöhlt und aufgehoben.

Lessing vertiefte in seinen Plänen die Sagengestalt des Magiers und Zauberkünstlers zum reinen Wahrheitssucher, der um jeden Preis um die Befriedigung seines Erkenntnisstrebens ringt und selbst vor dem Bund mit der Hölle nicht zurückscheut, er sieht darin nicht mehr frevelhafte Selbstüberhebung, sondern den höchsten und edelsten Trieb des Menschen, der zugleich die Gewähr für seine einstige Erlösung bietet. Nach ihm nahm Chamisso diese Prägung noch einmal auf, führte aber Faust zum Untergang in Anlehnung an die Volkstradition. Der Fausttyp des Wahrheitssuchers wird später zur Grundlage einer ganz neuen Faustgestalt, in dem er auf das religiöse Gebiet übertragen wird, und so Faust sich zum religiösen Sucher wandelt. In der Faustdichtung der Sturm- und Drang-Bewegung tritt der titanische Charakter der Faustgestalt am stärksten hervor. Faust wird zum „Großen Kerl", dessen maßloser Lebensdrang sich hemmungslos auswirkt, unbekümmert um Tod und Untergang. Diese übermenschliche Faustgestalt findet sich noch einmal in letzter Übersteigerung bei Grabbe, während sonst ihr Einfluß auf die späteren Faustdichtungen sich nur in vorübergehenden Ausbrüchen prometheischen Trotzes und titanischer Wildheit zeigt.

Die stärkste Nachwirkung hat Goethes Ausprägung der Faustgestalt in ihrer Doppelpoligkeit gehabt, die im Keim schon in der Sage lag und auch in den vorgoethischen Dichtungen angedeutet war, aber erst durch Goethe zur klaren Durchbildung und vollendeten Gestaltung gelangte. Sie bildet in den meisten Fällen die Grundlage der neueren Dichtungen, die an der alten Faustgestalt festhalten. Häufig bringt schon in Anlehnung an Goethe der Eingangsmonolog den tragischen Widerstreit der beiden Grundtriebe menschlichen Wesens zum Ausdruck. Dieser Zwiespalt von Erkenntnis- und Lebensdrang wird verschieden abgewandelt und dabei im wesentlichen verengert und abgeschwächt. Auffallend ist das starke Übergewicht des Lebensdurstes und Genußdranges, das oft den eigentlichen Wesenskern faustischen Menschentums, das Wahrheitsstreben, ganz in den Hintergrund drängt. In einigen Dichtungen nimmt er so überhand, daß Faust im Taumel der Leidenschaft versinkt und völlig zum Sklaven der Sinnenlust wird. Er gibt alles geistige Streben auf und erliegt widerstandslos den Verlockungen des Mephistopheles: Faust wandelt sich zum Don Juan. Diese Entwicklung zeichnet sich schon bei Lenau ab, setzt sich bei Wolfram durch und gipfelt

in der übersteigerten und verzerrten Gestaltung von Nürnberger. Diese Wandlung führt zu einer Verflachung des faustischen Lebenstriebes, der sich ursprünglich auf die Erfassung des menschlichen Lebens in all seinen Erscheinungsformen richtete, und nun in ganz seichtem Sinnengenuß versandet. Ein besonders deutliches Beispiel für diese Verengerung und Vergröberung ist Feldeggs Faustdichtung, in der Fausts Lebensdrang als rein sexuelles Genußstreben hingestellt wird. An diesem Wandel der faustischen Zweiseelennatur zeigt sich, wie die Faustgestalt allmählich an Lebensfülle verliert.

Die Wandlung Fausts im einzelnen ist am deutlichsten in den fortsetzenden Dichtungen zu verfolgen, die auf Goethes „Faust" aufbauen und nur in der Gestaltung seiner Entwicklung und Erlösung freien Spielraum haben. Für diese Dichter handelt es sich darum, Faust nach dem schweren Zusammenbruch zu einer Läuterung zu führen, die seine Schuld sühnt, seinem hohen Streben gerecht wird und seine Erlösung würdig vorbereitet. Die Frage ist nun, wie weit die Fortsetzer an der Ausgangsgestalt festhalten und wirklich faustisches Menschentum zu voller Entfaltung und wesensgemäßer Erlösung bringen. Die Ausgestaltung der inneren Entwicklung wird bei der Faustidee besprochen, hier sollen nur die verschiedenen Ausprägungen der Faustgestalt betrachtet werden. Wir haben in den Fortsetzungen verschiedene Spielarten faustischen Wirkens kennengelernt, die sich auf zwei Grundformen: geistiges und politisches Schaffen zurückführen lassen. Wir sahen Faust als Hochschullehrer, als Vorkämpfer des neuen geistigen Lebens der Reformation, als Reformator und Geistesmärtyrer; auf politischem Gebiete trat er uns entgegen als Volks- und Fürstenerzieher, als Fürsprecher des Volkes beim Fürsten und als sein Führer im Bauernkrieg und nicht zuletzt als Herrscher. Diese Wirkungsformen an sich sind faustischem Menschentum gemäß, besonders, da Faust in einzelnen Dichtungen mehrere durchmißt, meist in der charakteristischen Doppelung geistiger und politischer Tätigkeit. Doch zeigt sich in der Ausprägung dieser Formen die Tendenz der historischen Verfestigung, Verdeutlichung und Spezialisierung im Vergleich zu Goethes symbolischer, allgemein gültiger Gestaltung. In den schwächeren Fortsetzungen macht sich außerdem ein Aufgeben des spezifisch faustischen Wesens zugunsten durchschnittlichen Menschentums bemerkbar. Es gelingt diesen Dichtern nicht, das grenzenlose Unendlichkeitsstreben Fausts beizubehalten und im Laufe seiner Entwicklung in gebändigten, sinnvollen Schaffensdrang im Dienste der Gemeinschaft zu überführen; in den Fortsetzungen mehr religiösen Charakters wird das absolute Erkenntnisstreben überhaupt als Irrwahn und sündhafte Selbstüberhebung gekennzeichnet und Faust zu seiner Überwindung geführt. Schon hierin zeichnet sich eine grundsätzliche Wandlung der Faustgestalt ab: das allmähliche Zurücktreten und Verblassen des besonderen faustischen Wesens.

In den späteren Faustdichtungen setzt sich der Symbolgehalt dieser Gestalt, die Verkörperung allgemeinen Menschentums, durch gegenüber

dem spezifisch faustischen Wesensgehalt. Auch in Goethes Werk ist Faust das Sinnbild des Menschen schlechthin in seiner Zweiseelennatur und seiner Stellung im All zwischen den Mächten des Himmels und der Hölle, dadurch stellt sich Goethes „Faust" ebenbürtig neben die großen Menschheitsdichtungen von Dante und Homer. Aber Goethe geht vom besonderen Wesen des faustischen Menschen aus, das ihm eben als die höchste Form des Menschentums erscheint, und erhebt ihn erst im Laufe der Gestaltung zum großen Repräsentanten menschlichen Seins. Goethe hält auch bei Fausts Entwicklung und Erlösung durchaus am faustischen Charakter seines Helden fest. Für die neueren Faustdichter tritt jedoch das allgemein menschliche Lebensproblem stark in den Vordergrund. Sie wählen zu seiner dichterischen Gestaltung wohl auch Faust, da er nun einmal durch Goethe zum Menschheitssymbol erhoben worden ist; aber sie vertreten die Ansicht, daß die Faustgestalt eben nur das allgemeine Lebensproblem verkörpert, also in jeder Epoche ihr Antlitz verändert. So folgen sie den gewandelten Anschauungen der Zeit und ihrem wechselnden Lebensideal und tragen ein anderes Menschentum in die Faustgestalt, das ihr ursprünglich fremd ist. In manchen Fällen ergibt sich diese Wandlung auch nur aus dem wesentlich engeren geistigen Horizonte des Verfassers. Aber vielfach gehen die neueren Faustdichter von einer zu weit gefaßten Faustidee aus, der ihre Gestaltungskraft nicht gewachsen ist, und erliegen dann der Gefahr, daß der besondere faustische Wesensgehalt ganz in den Hintergrund gerückt wird. An dieser Klippe ist z. B. auch Stolte gescheitert, der zwar wirklich Fausts Entwicklung in einer wesensgemäßen Form weiterführte, aber zugleich so vielfältigen und in einem Menschendasein nahezu unvereinbaren Gehalt in seiner Faustgestalt vereinigte, daß ihr ursprünglicher Wesenskern überdeckt wurde. Stolte faßt Faust als den schuldig gewordenen Menschen auf, der sich durch sittliche Läuterung wieder reinigen und erheben muß. Ganz ähnlich hatte schon vorher F. X. Schmid in Fausts Geschick das große Sinnbild des menschlichen Falles und der Wiedererhebung zur Erlösung gesehen; wie Stolte noch die wesentlichen Züge der ursprünglichen Faustgestalt bewahrt hatte, so erhebt auch Schmid seinen Faust über das Niveau durchschnittlichen Menschentums als den großen Menschen, der in seinem hohen Streben tiefer stürzt, aber sich auch wieder höher erhebt als der gewöhnliche Sterbliche. Bei anderen Faustdichtern führt diese Verallgemeinerung zu starker Niveausenkung und zum völligen Verblassen des ursprünglichen Charakters. So fehlen z. B. bei v. d. Elbe, der seinen Faust als den frei denkenden Menschen seiner Zeit hinstellt, alle spezifisch faustischen Wesenszüge. Ähnlich faßt Gstöttner seine beiden Gestalten, den Wanderer und den Verneiner, als Repräsentanten der menschlichen Doppelnatur schlechthin auf, auch hier ist das besondere faustische Menschentum gänzlich geschwunden.

Zur gleichen Niveausenkung führt auch die Verengerung der Faustgestalt, das Festlegen auf ein einziges Lebensgebiet, in den meisten Fällen auf das der Wissenschaft. Einige Faustdichter begrenzen dabei

Fausts wissenschaftliche Tätigkeit auf eine Disziplin und stellen ihn als Mediziner oder Naturwissenschaftler dar, wie z. B. Nürnberger oder Feldegg. Damit wird aber der Faustgestalt, die doch gerade in ihrem unbegrenzten Erkenntnisstreben alle Fakultäten erprobt hat und alle Wissensgebiete durchforscht, die ihrem Wesen eigentümliche Weite genommen.

Die freieren Gestaltungen lösen sich stärker von der alten Faustgestalt und kennzeichnen ihre Helden als sekundäre Figuren. Tertullian Faber nannte seine Dichtung „Der neue Faust" und deutet damit schon im Titel den Abstand vom alten Stoff an. Andere Faustdichter stellen eine Beziehung zu der alten Faustgestalt her. So bezeichnet z. B. Hango seinen Faust als Enkel seines zaubermächtigen Ahnen, auch Engelhardt sieht in seinem Helden den wesensverwandten Nachfahren des Goethischen Faust. Großmann stellt dagegen die Verbindung mit der ursprünglichen Faustgestalt durch die Wiedergeburtsidee her, Faust und Roselieb werden als Reinkarnationen von Faust und Gretchen eingeführt.[8]) Der Gehalt, der dieser neuen Faustgestalt verliehen wird, ist überwiegend religiös. Faust tritt als Gottsucher auf, als Verkünder eines neuen Glaubens oder einer neuen Weltanschauung, als Menschheitserlöser. Ansätze zu dieser neuen Prägung der Faustgestalt sind schon früh zu sehen in der religiösen Lösung des Faustproblems, bei der Faust bisweilen Züge Christi annimmt und sich zur Erlösernatur wandelt, am deutlichsten in den Dichtungen von Tertullian Faber und Stolte. In den neueren Faustbearbeitungen ist jedoch die Gestalt des großen Zweiflers und Wahrheitssuchers von Anfang an ins Religiöse gewandt, er wird als Gottsucher aufgefaßt, der der ganzen Menschheit einen neuen Glauben und die Erlösung bringen will. So wurzelt diese neue Konzeption in der alten Faustgestalt, indem der Grundzug faustischen Wesens, das Streben nach höherer Erkenntnis ganz auf das religiöse Gebiet verlegt wird.

Zum ersten Male findet sich diese Auffassung in dem Helden der anonymen Dichtung „Justus, Faust's Sohn", der gleich zu Beginn als religiöser Zweifler und Sucher gekennzeichnet wird. Bei Hango handelt es sich um eine echte, titanische Faustgestalt, die aber durch Prometheus zur Überwindung ihrer Zweifel und zur Befriedigung des Erkenntnisdranges geführt wird, um als Verkünder der neu gewonnenen Weltanschauung in die Welt hinauszugehen und die Menschheit von ihrem Fluche zu erlösen. Auch v. d. Elbe und Wefers stellen ihren Faust als religiösen Sucher hin, der für die Menschheit einen neuen Weg finden, einen neuen Glauben erringen will. Im Gegensatz zu Hangos Dichtung ist hier nichts mehr vom ursprünglichen Faustcharakter geblieben, nur der Name hält noch die Beziehung zum alten Stoffe aufrecht und

[8]) Diese Wiedergeburtsidee spielt auch eine Rolle bei den sogenannten dritten Teilen. Linde und Stahn knüpfen an Goethes Dichtung an, indem sie Faust durch göttlichen Urteilsspruch zu neuem Erdenleben verdammen und ihn dann in eine neue Lebensform eingehen lassen.

gibt den Rahmen für einen wesensfremden Gehalt ab. Ebenso handelt es sich bei Großmann um den rein religiösen Charakter ohne Spuren echten faustischen Wesens. Gilbrichts Faust, der auch als Gottsucher und Erlösergestalt konzipiert ist, weist noch einmal faustische Züge auf, wenn auch stark abgeschwächt und verengert.

So hat sich der alte leer gewordene Rahmen der Faustgestalt mit einem neuen Gehalt gefüllt, der in seiner Seinsform dem alten durchaus wesensverwandt ist; auch der neue Faust strebt und ringt unablässig, nur in der religiösen Sphäre. — Der grundlegende Unterschied liegt darin, daß der neue Faust Erfüllung seines Suchens findet, die der ursprünglichen Gestalt versagt ist. — Der neue Faust ist zum Symbol des religiösen Suchens und Strebens der Menschheit geworden. So lösen sich in Faust entsprechend dem Wandel der Zeit zwei Grundformen menschlichen Seins ab, übermenschliches absolutes Erkenntnisstreben und religiöses Suchen, der Wahrheitssucher geht in den Gottsucher über.

Die Gestalt des teuflischen Partners ist weit weniger der Wandlung unterworfen gewesen. Es lassen sich zwei Hauptlinien der Entwicklung verfolgen. Die eine geht von der Nachwirkung der Teufelsgestalt der Volkstradition und der Dichtungen von Klinger und Byron aus, die dem Teufel mehr den rein satanischen Charakter verleihen. Er ist der grausame, mitleidslose Vernichter und Verderber des Menschengeschlechtes, der Gegenspieler Gottes, der die Herrschaft in der Welt an sich reißen will. Es fehlt jeder versöhnende Zug, jedes humoristische Moment. So tritt uns der Teufel z. B. bei Lenau entgegen und bei Nürnberger, wo dieser Charakter noch durch die satanische Freude an den Qualen seines Opfers verschärft ist. In den neueren Dichtungen findet sich diese Teufelsauffassung noch einmal besonders großartig ausgeprägt und mit deutlicher Abgrenzung gegen Goethes Mephisto bei Stahn.

Die andere Entwicklungslinie geht von Goethes Teufelsgestalt aus, die von weit größerem Einfluß war. Selbstverständlich übernehmen die fortsetzenden Dichtungen Goethes Mephisto und führen ihn je nachdem mit mehr oder weniger Geschick weiter; meist verliert diese Gestalt ihren lebensvollen Charakter und erstarrt im herkömmlichen Schema des verneinenden Geistes und ironischen Spötters. In den Neugestaltungen des zweiten Teiles tritt Mephisto als Gegenspieler Fausts auf und verkörpert die widerstreitenden Tendenzen, die dessen menschheitsbeglückendes Wirken zu vereiteln suchen. Kennzeichnend für die spätere Entwicklung ist, daß es nicht mehr gelingt, den metaphysischen und allegorischen Gehalt dieser Gestalt zu wirklichem Einklang zu bringen, wie es die Dichtung von Großmann besonders deutlich zeigt, oder aber daß der Teufel zur reinen Allegorie wird wie bei Gstöttner.

So blieb auch diese Gestalt nicht ganz verschont von der auflösenden Tendenz, die sich darüber hinaus vor allem in der Erlösungs-

sehnsucht des Teufels zeigt.[9]) Schon bei Nürnberger klingt vorübergehend Überdruß über seine Aufgabe an, der sich in späteren Dichtungen zu ausgesprochener Erlösungssehnsucht steigert, wie bei Gstöttner und zu einem tragenden Motiv der Dichtung erhoben wird bei Großmann, dessen Werk in der Erlösung des Teufels gipfelt. In anderen Dichtungen führt Mephistos tiefe Enttäuschung über seinen neuen Mißerfolg zu dem Streben nach einer neuen Seins- und Wirkensform oder zur Selbstaufgabe. Dieses Motiv des enttäuschten und betrogenen Teufels ist sehr fruchtbar gewesen und hat eine Unzahl kleiner selbständiger Mephistodichtungen ins Leben gerufen, die jedoch recht unwesentlich sind; es bot besonderen Anreiz zu parodistischer und satirischer Gestaltung. Weit wesentlicher als diese Auflösungserscheinungen aber ist das Eindringen der von Goethe so genial geprägten Teufelsgestalt in fremde Stoffe. Wir werden einige Beispiele kennenlernen bei der Berührung der Faustsage mit dem Don Juan- und Ahasverstoff.

Das Verhältnis zwischen Faust und Mephistopheles bleibt sich im wesentlichen gleich und unterliegt nur Schwankungen, die sich aus der weltanschaulichen Grundhaltung des Dichters und aus der inneren Kraft der Gestaltung ergeben. Bei schwachen Faustfiguren und in Dichtungen, die Faust zum Untergange führen, hat Mephisto durchaus die führende Rolle, sodaß Faust oft nur als Spielball in der Hand des Bösen erscheint. In völligem Gegensatze dazu steht das ganz einzigartige Verhalten Fausts dem Teufel gegenüber bei Grabbe, wo er in übermenschlicher Größe den Teufel demütigt und knechtet und ihn sogar seinen Höllengeistern zu furchtbarer Strafe überantwortet. In immer neuer Abwandlung folgt Mephisto dem alten Schema, den Teufelsbündner zum Sinnengenuß zu verlocken und damit von seinem hohen Streben abzuwenden, er sucht ihn immer tiefer in Sünde und Schuld zu führen. In Gestaltungen von Fausts Erlösung löst sich der Held allmählich durch seine innere Läuterung oder religiöse Umkehr aus der Gewalt seines teuflischen Gefährten und überwindet ihn schließlich ganz.

In mehreren neueren Dichtungen wird das Verhältnis der beiden Gestalten vertieft zum Sinnbild des großen Weltkampfes zwischen den Prinzipien des Guten und Bösen, Licht und Finsternis, Gott und Teufel. Mephisto sucht Faust für die Hölle zu gewinnen, während Faust umgekehrt bemüht ist, den Teufel in den Dienst des Guten zu zwingen. Er nimmt als Werkzeug des Himmels den Kampf gegen Mephisto auf. Diese neue Tendenz, die sich in den Werken von Wolfram, Wesers und Avenarius zeigt, findet ihren großartigsten Ausdruck in Stahns großem Mysterium, das den Endkampf zwischen diesen beiden kosmischen Mächten gestaltet. Bisweilen ist Faust ein

[9]) Diese Entwicklung hat ihre Wurzel vielleicht in der psychologisch vertieften Teufelsgestalt von Maler Müller, dem gefallenen Engel, der von Schmerz erfüllt ist über sein Geschick und von Mitleid mit den Menschen, die er verderben muß.

überirdischer Helfer beigesellt, der ihn in seinem Ringen mit dem Teufel unterstützt und bestärkt. So ist bei Wolfram der Strahlenritter, die Verkörperung des absoluten Geistes, der große Gegenspieler des Teufels; in Stoltes Dichtung steht Ahasver Faust bei und vereitelt die verderbenbringenden Anschläge des Mephisto, bei Großmann erhebt sich mehrfach in entscheidenden Augenblicken die Stimme des Urgeistes gegen die Einflüsterungen des Verneiners.

Einige neuere Faustdichtungen haben die Teufelsgestalt ganz ausgeschaltet, das deutlichste Zeichen für die Auflösung des alten Stoffkreises und andererseits für das Bemühen um eine freie Gestaltung der Faustidee. In diesen Werken findet sich zum Teil noch der eben gekennzeichnete Grundgedanke, daß Faust im Auftrage höherer Mächte der Finsternis die Wahrheit entreißen soll mit dem Beistande überirdischer Helfer, so z. B. bei Wefers, wo Faust im Geleit der Genien des Wissens und der Schönheit in das Reich der Nacht eindringt. Andere Faustdichter gestalten nur die Befriedigung von Fausts Erkenntnisstreben oder religiösem Suchen und gesellen ihm himmlische Geister bei, die ihm den rechten Weg weisen. Das beste Beispiel gibt Engelhardt, der in seinem neuen Mythos ganz die alte Teufelsgestalt durch die Einführung eines neuen märchenhaften Wesens, des Vogels Phönix, zu ersetzen sucht.

Es folgt nun die Betrachtung einiger Hauptmotive. Der große Rahmen der Goethischen Faustdichtung, der dem methaphysischen Gehalt des Faustproblems symbolischen Ausdruck verleiht, indem er Faust zum Gegenstande einer Wette zwischen den beiden Weltmächten Gott und Teufel erhebt, ist in den fortsetzenden Dichtungen in verschiedener Weise beibehalten oder weiter ausgeführt worden. Zum Teil wird er zu Beginn wieder aufgenommen, um dadurch die Verbindung mit Goethes erstem Teil herzustellen, so z. B. bei Ernstlieb. Bei anderen fortsetzenden Dichtern wird der Goethische Schluß abgewandelt, und zwar meist in der von Goethe als zu rational verworfenen Form, daß Mephisto vor dem Herrn seinen Anspruch auf Faust vertritt und Klage führt über den an ihm verübten Betrug. So rechtet bei Feldegg Mephisto mit dem Herrn. Vischer dagegen will in seinem Plan diesen Rechtsstreit vor dem Forum der Geistesheroen mit Christus als Richter austragen lassen. Bei den sogenannten dritten Teilen wird dieser metaphysische Schluß noch einmal aufgenommen und zur Grundlage der neuen Dichtung gemacht, indem Faust durch göttlichen Urteilsspruch wieder zur Erde herabgesandt wird, sehr schlicht und wirkungsvoll gestaltet bei Stahn. In anderen Faustdichtungen zeigt sich eine entscheidende Wandlung und Erweiterung des metaphysischen Rahmens. Faust steht nicht mehr im Mittelpunkte der Auseinandersetzung zwischen den Mächten des Himmels und der Hölle, es handelt sich nicht mehr um seinen Fall oder seine Erlösung, sondern um seinen Kampf im Dienste der einen überirdischen Macht. Nicht mehr das metaphysische Faustproblem im alten Sinne steht im Vordergrund, sondern der Weltenkampf von

Gott und Teufel, diesem größeren Rahmen wird der Faustgedanke untergeordnet, und die alte Umrahmung wird dementsprechend gewandelt. Diese Weiterbildung zeigt sich schon sehr früh, und zwar zuerst in den freien Gestaltungen des Faustproblems bei Immermann im „Merlin", und bei Achim von Arnim in der „Päpstin Johanna", wo beide Male der Held in Satans Dienst gezwungen werden soll, um als Werkzeug der Hölle im Kampfe gegen Gott zu stehen. Unter den Faustdichtungen selbst liefert das Werk von Stahn das beste Beispiel, in dem Faust wieder ins Leben gesandt wird mit der ausdrücklichen Aufgabe, im Dienste des göttlichen Prinzips zu wirken und gegen die Hölle zu streiten. In anderen Faustdichtungen bildet dieser große Weltenkampf nur den Hintergrund, ohne durch einen metaphysischen Rahmen näher angedeutet zu werden, so z. B. bei Wolfram und bei Wefers. Goethes Prolog im Himmel hat so stark weitergewirkt, daß er auch in andere Stoffe eingedrungen ist. Wir werden einige Beispiele kennenlernen, wenn wir auf die Berührung der Faustsage mit anderen Stoffkreisen eingehen.

Das Kernmotiv des Fauststoffes, der Teufelsbund, hat sich stark gewandelt und zeigt vielleicht am deutlichsten die langsame Auflösung dieses Stoffkreises. Für den Menschen des sechzehnten Jahrhunderts, der Entstehungszeit der Faustsage, war die Vorstellung des Teufels und somit auch des Teufelsbundes noch durchaus eine Realität, so konnte dieses uralte Legendenmotiv noch einmal zum Kristallisationspunkt einer neuen Volkssage werden. Aber schon im ausgehenden achtzehnten Jahrhundert, im Zeitalter der Aufklärung, war der Glaube an den Teufel und damit der Wirklichkeitsgehalt des Teufelsbundes weitgehend geschwunden. Seine Erneuerung durch Goethe war nur möglich durch den tiefen allegorischen Gehalt, den er seiner Teufelsgestalt verlieh, und durch die geniale Umformung des alten Paktes in eine Wette, die mit der zwischen dem Herrn und Mephisto abgeschlossenen in innere Beziehung gesetzt ist und Fausts eigenstes Wesen zum Gegenstande hat. Schwindet aber dieser tiefere Gehalt des Teufelsbundes, so verliert das Motiv allen Sinn, und es ist ganz natürlich, daß dieses einstige Grundmotiv schließlich völlig ausscheidet. Auffallend ist, wie wenig die Goethische Formulierung des Teufelspaktes nachgewirkt hat. Die Fortsetzenden erwiesen sich als unfähig, diese Paktform zu Ende zu führen, sie setzen meist stillschweigend die schlichte Paktformel der Volksüberlieferung voraus. Um ein Beispiel zu erwähnen, Stahn nimmt die Goethesche Fassung in abgewandelter Form neu auf und führt sie weiter. Auch die selbständigen Faustdichter greifen in der Mehrzahl auf den Teufelspakt der Volksdichtung zurück. Sehr bald aber verliert dieses Motiv an Bedeutung, es wird nebensächlicher behandelt und verschwindet schließlich ganz. Im besonderen tritt es in den Dichtungen zurück, wo der allegorische Charakter der Teufelsgestalt überwiegt, so erübrigt sich ein Pakt bei Gstöttner, da nach seiner Ansicht der Teufel den Menschen von seiner Geburt an bis zum Tode begleitet; Großmann dagegen verkehrt den

alten Teufelsbund in seinen Widersinn, indem er Faust mit Mephisto einen Pakt zu dessen Erlösung schließen läßt. Erwähnenswert ist noch die sehr wirkungsvolle symbolische Verwertung des Paktes bei Stolte, die Blutsunterschrift verblaßt entsprechend Fausts Läuterung, als er erneut der teuflischen Verführung zu erliegen droht, flammt sie noch einmal blutigrot auf und erlischt schließlich bei seinem Opfertode, das Pergament zerfällt in Staub. Ähnlich ist dieses Motiv bei Degen verwandt.

Interessant ist es auch, die Wandlung der Helenagestalt zu verfolgen, die ebenfalls schon der Faustsage angehört. Es fällt vor allem auf, daß Goethes Helena mit ihrem tiefen Symbolgehalt nicht weiter gewirkt hat, nur Heines Darstellung der Helenaepisode läßt Goethischen Einfluß erkennen, Helena tritt in einer idealen Landschaft auf als Königin von Sparta, als Sinnbild des Hellenismus aufgefaßt. Doch ihr Wesenskern weist auf die Herkunft aus der Volkstradition hin, in der Helena als dämonisch-teuflisches Wesen, als Werkzeug des Mephisto zur Verlockung Fausts hingestellt ist. Der allegorische Gehalt der Goethischen Helenaepisode, die sinnfällige Verschmelzung der Klassik und der Romantik, verlor mit der zeitlichen Entfernung an Bedeutung und wurde schließlich als bloße allegorische Spielerei empfunden, vor allem aber verblaßte das klassische Ideal der ästhetischen Erziehung sehr rasch, sodaß das Verständnis für die Bedeutung des Helenaaktes in Fausts Entwicklung verloren ging. So verwundert es nicht, daß die sehr viel schlichtere und dem allgemeinen Verständnis zugänglichere Auffassung der Volkstradition sich durchsetzte und von weit größerem Einfluß war als Goethes hohe, vergeistigte Gestaltung. Doch wurde die Helenagestalt durch ihn so stark in den Vordergrund gerückt, daß sie immer wieder in ganz verschiedener Weise aufgegriffen wurde. Bei Wolfram ist das Helenamotiv der Volkstradition gewandelt und gesteigert zur Erscheinung des Vampyr. Vischer fordert in seinem Plane ausdrücklich den Succubus der Volksdichtung, ihm folgt Avenarius, der aber die Bedeutung dieses teuflischen Wesens erweitert und vertieft: Mephisto will durch die von ihm zum Leben erweckte Helena den neu erwachten Durst der Renaissance nach Schönheit und Wahrheit mißleiten und zum Schein verführen. Stahn verschmilzt die beiden Auffassungen, indem sie eine Helenagestalt Goethischer Prägung in die Macht des Teufels geraten läßt, der sie als sein Werkzeug zur Verführung seiner Opfer benutzt. Bei ihr tritt Helena ganz in den Vordergrund und wird aufs Engste mit Fausts Erlösung verbunden. Einen ganz anderen Weg schlägt Keim ein, der dem rein historischen und realistischen Charakter seiner Dichtung entsprechend Helena als ganz reale Frauengestalt ohne jeden Symbolgehalt hinstellt, sie wird von Mephisto angestiftet, Faust mit ihrer verführerischen Schönheit zu berücken und in ihren Bann zu ziehen. In anderen Faustdichtungen fehlt die Helenagestalt, und doch zeigt sich ein Einfluß in der reinen Liebe Fausts, die häufig schuldhaftem Sinnengenuß gegenübergestellt wird, so zeigt sich in diesen

beiden Formen faustischer Liebe in sehr vereinfachter und vergröberter Form eine Nachwirkung der Liebe Fausts zu Gretchen und Helena. Bei Stolte verschmelzen diese beiden Liebesformen in der Gestalt der Faustina. Ähnlich wie bei Keim ist sie eine reale Frauengestalt, die vom Teufel gezwungen wird, Faust durch ihre bezaubernde Schönheit zu verführen; aber durch seine Selbstüberwindung wird sie aus der Gewalt des Teufels gelöst und verbindet sich mit Faust in reiner Liebe. Bei Lenau folgt nach mehreren Verführungen die hohe Liebe zur Prinzessin Maria; bei Nürnberger wird die lange Kette der Liebesabenteuer durch die anfänglich reine Neigung zur Seherin Manto unterbrochen. Adolf Müller läßt Faust in der zweiten Bearbeitung seiner Dichtung in der platonischen Liebe zu Maria, der Königin von Ungarn, den höchsten Aufschwung finden.

Das schnelle Verblassen der Helenagestalt als Verkörperung der Schönheit läßt schon darauf schließen, daß in den späteren Faustdichtungen auch die Lebenssphäre der Kunst in Fausts Entwicklung keine große Rolle mehr spielt, vor allem nicht ihre rein ästhetische Wirkung. Schöne und Hoffmann gestalten, wenn auch nur oberflächlich, die religiöse Wirkung der Kunst, die das verschüttete religiöse Gefühl wieder befreit und zum Glauben zurückführt. Vischer dagegen zieht nur ihre sinnenerregende Wirkung in Betracht und setzt sie als Mittel des Mephisto ein, Faust von neuem zu Fall zu bringen. Der Kunstgenuß soll Fausts Sinnlichkeit wecken und seine Verführung durch Helena vorbereiten. Wieder folgt ihm Avenarius, der aber zugleich auch die religiöse Wirkung der Kunst heranzieht, bei Michelangelo offenbart sich Faust im künstlerischen Schaffen die göttliche Schöpferkraft. Auch Gstöttner vereinigt diese beiden Auffassungen, der Verneiner will durch Kunstgenuß des Wanderers Sinnendurst neu entfachen, in der Schlußvision aber erkennt dieser in der Kunst eine Stütze des Menschen im Lebenskampfe und im Künstler den wahren Gotteskünder.

Die Betrachtung der Weiterbildung dieser ewigen Motive läßt die gleiche Grundtendenz in der Entwicklung des Faststoffes erkennen, die schon bei der Wandlung der Faustgestalt festgestellt wurde: das Streben nach Vereinfachung und Verdeutlichung des Geschehens. Sie wird noch deutlicher in dem neu eingeführten Stoff, von dem einige wesentliche und für die Entwicklung des ganzen Stoffkreises kennzeichnendste Motive erwähnt werden sollen.

Betrachten wir zunächst die Lebensformen, in die Faust in den neueren Dichtungen geführt wird, so fällt die Neigung auf, Faust in die enge Begrenztheit eines ganz schlichten, stillen, ja primitiven Lebens zu versetzen, teils als Durchgangsstufe in der Entwicklung des faustischen Menschen, der alle Höhen und Tiefen menschlichen Seins durchmessen will, teils aber auch als Endziel faustischer Entwicklung. Nach Vischers Plan sollte Faust vorübergehend das Leben eines armen Bauern führen. Grillparzer dagegen wollte Faust in die stille, abgeschlossene Welt des kleinbürgerlichen Daseins führen. Bis zum

Äußersten gesteigert ist dieses Motiv bei Gstöttner, der seinen Wanderer als Tippelbruder und Bettler auftreten läßt. Es erübrigt sich zu betonen, daß diese Lebensform der ursprünglichen Faustgestalt wenig entspricht. Im Übrigen werden nur die im schon geprägten Stoffe angedeuteten Seinsweisen abgewandelt und näher ausgeführt. Fausts Wirksamkeit erstreckt sich in erster Linie auf die politische, geistige und religiöse Sphäre, die einzelnen Ausprägungen wurden bereits bei der Wandlung der Faustgestalt besprochen. In einer Reihe neuerer Faustdichtungen wird als Gegenpol faustischen Strebens ein Leben heiteren, unbeschwerten Sinnengenusses stärker in den Vordergrund gerückt. Das Wesentlichste in diesem Zusammenhange ist aber die historische Festlegung des Faststoffes, die gerade in der Gestaltung der verschiedenen Lebenssphären zum Ausdruck kommt. Während Goethe den historischen Hintergrund nur in Umrissen andeutet, sodaß in seiner Dichtung Mittelalter und zugleich achtzehntes und neunzehntes Jahrhundert sich spiegeln, verlegen viele neuere Faustdichtungen das Geschehen in die Ursprungszeit der Sage zurück und gestalten Faust als geistigen und politischen Kämpfer der Reformationszeit — wieder zeigt sich hier das Streben nach Verdeutlichung. — Diese historische Verfestigung ist m. E. weniger auf den Einfluß der vorgoethischen Faustdichtungen zurückzuführen als auf die historische Tendenz des neunzehnten Jahrhunderts, die sich zuerst in Vischers Plan des Faststoffes bemächtigte und in sehr banaler Form in Adolf Müllers Faustdramen zum Ausdruck kam.

Unter den neuen Motiven, die für Fausts Entwicklung und für die Vorbereitung seiner Erlösung von Bedeutung sind, ist zunächst Gretchens Beistand zu erwähnen, der schon von den Fortsetzern aus der Anlage des ersten Teiles von Goethes „Faust“ herausgelesen wurde und auch später gestaltet worden ist. Ganz schlicht ist Gretchens Einwirkung bei Stolte gefaßt, wo im Augenblicke höchster Gefahr durch Ahasver die Erinnerung an Gretchen in Faust wachgerufen wird und ihn vor neuem Fall und endgültigem Untergang rettet. Ähnlich warnt Gretchens überirdische Erscheinung in Hoffmanns Fortsetzung Faust vor der neuen teuflischen Verlockung durch die Liebe zu Klara, bei Pfizer führt sie Fausts Wandlung herbei, indem sie ihn auffordert, den Teufelsbund zu lösen, und ihn nach Rom weist, an die Stätte welthistorischen Geschehens, die auch ihn zur Tat begeistern soll. Ernstlieb läßt seine Gretchengestalt auf dem Wege zur Hinrichtung durch ihr Vorbild auf Faust einwirken und ihn zur Umkehr bewegen. Am einflußreichsten war Vischers Plan, nach dem Faust durch Gretchens Geist die Todesweihe empfängt und die Verheißung seiner einstigen Erlösung. Gretchen geht hier in die Klärchengestalt über und wird zum Genius ihres Volkes erhoben; Vischer folgen Keim und Avenarius. Das sind die stark verengerten und abgeblaßten Formen, in denen die tragende Idee von Goethes „Faust“: „Das Ewig-Weibliche zieht uns hinan!“ weiterlebt, Formen, die den sehr viel engeren Horizont der neueren Faustdichtungen kennzeichnen und

besonders deutlich die Tendenz erkennen lassen, Unaussprechliches auszusprechen.

Für den religiösen Grundcharakter einiger Bearbeitungen des Fauststoffes ist die Einführung des Tannhäusermotivs sehr bezeichnend. Es klingt zum ersten Male bei Keim an in dem einleitenden Berichte des Mephisto. Avenarius gestaltet das Motiv direkter. Im Vorspiel fordert der Mönch Faust auf, ihn auf seiner Pilgerfahrt nach Rom zu begleiten, um dort Vergebung seiner schweren Schuld zu finden. Aber unterwegs erhebt sich Faust aus eigener Kraft, das Schuldbewußtsein wird ihm Ansporn zu neuem heißen Ringen und Streben. Dazu kommt, daß er in Rom sehr bald beim Anblick der völlig verderbten Kirche unter einem Papste Alexander Borgia die Wertlosigkeit kirchlicher Vergebung erkennt. So hat Avenarius, der selbst die Faust- und Tannhäusersage in Beziehung gesetzt hat, gerade in der Gestaltung dieses Motivs den echt faustischen Charakter seines Helden zum Ausdruck gebracht. In diesem Zusammenhange sei noch auf eine weitere Einwirkung der Tannhäusersage auf den Fauststoff hingewiesen. Stahn greift das Venusmotiv auf — in den Zaubergärten des Mephisto soll Faust-Antoino der Verführung der Venus erliegen — und hat damit einen sehr wirkungsvollen Ersatz für das alte Helenamotiv der Volkstradition, ein treffendes Sinnbild für Mephistos Verführungskünste gefunden.

Sehr fremdartig in der Verbindung mit dem faustischen Menschen wirkt das Motiv der Gefangenschaft, das mehrfach eine entscheidende Rolle in Fausts Entwicklung spielt. Bei Müller und Keim wird Faust durch das Erlebnis der Gefangenschaft zur Selbstbesinnung geführt, zu letzter Läuterung und zur Vollendung seiner Entwicklung. Bei Ernstlieb vollzieht sich Fausts grundlegende Wandlung überhaupt erst in der Gefangenschaft, da er durch die Verurteilung eine neue Stellung zum Leben gewonnen hat, das er nur der Gnade des Staates verdankt. Dieses neue Motiv wird also als äußerliches Mittel angewandt, Faust zur Einkehr und Selbstbesinnung zu bringen.

Das wesentlichste neu eingeführte Motiv für die Vorbereitung von Fausts Erlösung ist der Opfertod, der seit Stoltes Dichtung und Vischers Plan immer wieder gestaltet wurde. Er stellt Fausts Sühne seiner Schuld an Gretchen dar und zugleich die Krönung seiner sittlichen Läuterung, seines Wirkens im Dienste der Gemeinschaft, das einen Faust bis zur Selbsthingabe führen muß. So wird der Opfergedanke zum höchsten Ausdruck des Gemeinschaftsgefühls, das im Laufe des neunzehnten Jahrhunderts immer stärker in den Fauststoff eindrang. Im Selbstopfer überwindet Faust endgültig das Böse und gewinnt die Selbsterlösung. Damit wird durch das Motiv des Opfertodes zugleich die Wandlung der Erlösungsidee angedeutet. Zuerst hat Stolte dieses Motiv gestaltet. Faust besiegelt mit seinem Tode sein bisheriges Lehren und Wirken; er sühnt endgültig seine Schuld und erringt die Selbsterlösung. Bei Keim ist Faust von Anbeginn vom Gedanken des Opfertodes als der einzigen Buße für seine große

Verfehlung beseelt; er stirbt als Geistesmärtyrer im Vorgefühl seiner Erlösung. Stahn hat den Gedanken des Opfertodes ins Kosmische gesteigert. Faust nimmt hier den Tod auf sich in einem letzten Ringen um die Überwindung des Bösen und die Befriedigung seines Erkenntnistriebes.

In den freien Gestaltungen des Faustgedankens heben sich zwei eng zusammengehörige Motive besonders heraus, die für Fausts Entwicklung Bedeutung gewinnen: das der Weltallfahrt und das der Lebensschau. Beide sind im alten Stoffkreis vorgebildet. Schon das Spieß'sche Volksbuch berichtet davon, „wie Doktor Faust in das Gestirn hinaufgefahren" (II, 8). In den neuen Dichtungen gewinnt dieses Motiv eine besondere Sinngebung durch den großen Einfluß der Entwicklungslehre. Das erste Motiv ist doppelt ausgeprägt als wirkliche Weltallfahrt und als bloße Weltenschau, die beide Faust einen Einblick in das Entstehen und Vergehen der Gestirne, in die ewige Gesetzlichkeit des Weltenlaufes gewähren. Das Weltenfahrtmotiv ist besonders großartig bei Engelhardt gestaltet und zur Grundlage seines neuen Faustmythos erhoben worden; es ist bei ihm so weit geführt, daß Faust während der großen Weltallfahrt auf anderen Erden verweilt und dort seinen Lebensdurst und Erkenntnistrieb befriedigt. Das Motiv der Weltenschau, das schon früh, z. B. bei Wolfram auftritt, findet sich u. a. bei Wefers und erhält seine grandiose Ausgestaltung bei Hango, der in großen Visionen die Entstehung und Entwicklung der Welt und des Menschengeschlechtes in ihren Hauptphasen an seinem Helden vorüberziehen läßt.

Das nah verwandte Motiv der Lebensschau kann man vielleicht als die passive Form des faustischen Strebens, das Leben in seiner vielfältigen Erscheinungsform zu erfassen, bezeichnen. Faust gewinnt als stiller Zuschauer einen Überblick über bestimmte Lebenssituationen oder Zeiterscheinungen. Dieses Motiv ist auch ein Mittel der Zeitkritik geworden. Es spielt im besonderen eine Rolle bei Engelhardt und Gstöttner.

Bevor wir zur Berührung des Fauststoffes mit anderen Stoffkreisen übergehen, sollen noch kurz die neuen Schauplätze und die neu eingeführten bedeutungsvollen Persönlichkeiten betrachtet werden. Der Kreis der Örtlichkeiten ist im alten Stoffe ziemlich begrenzt und in den neueren Dichtungen nicht sehr erweitert worden. In den Werken religiösen Grundcharakters werden z. B. heilige Orte eingeführt, an denen Faust seine Entwicklung bestimmende Eindrücke empfängt: Sinai, Ölberg, Golgatha und das heilige Grab. Vor allem aber gewinnt Rom als Schauplatz Bedeutung in den nachgoethischen Faustdichtungen, eine Folge der historischen Festlegung des Stoffes. In erster Linie spielt Rom eine Rolle als Stätte der Hochblüte geistigen und künstlerischen Lebens, das historische Rom der Renaissance tritt an die Stelle der mythischen griechischen Welt der klassischen Walpurgisnacht. Als erster hat Schöne diesen Schauplatz eingeführt; er läßt Faust in Rom durch das Erlebnis der Kunst zur

Selbstbesinnung kommen und den Glauben wiedergewinnen. Wesentlich tiefer geht Vischers Plan, der Faust im Rom der Renaissance mit der Sphäre der Kunst und des neuen geistigen Lebens in Berührung bringen will. In enger Anlehnung führt Avenarius Rom ein als die Stadt unvergänglicher Kunst- und Geistesschöpfungen, als die Stätte des auf allen Gebieten des Lebens neu erwachten geistigen Suchens und Ringens, die den „Sucher aus dem Norden" in ihren Bann zieht und mit ihrer überschäumenden Lebensfülle seinen Lebenswillen von neuem entfacht und stärkt. Als letzter wählt Gstöttner noch einmal Rom als Stadt der Kunst zum Schauplatz. Andere Faustdichter legen das Hauptgewicht auf die „ewige Roma", die Stadt mit der großen historischen Vergangenheit. So wählte Grabbe diesen weltgeschichtlichen Boden als den einzig möglichen Schauplatz, auf dem sich Faust und Don Juan, die beiden Menschheitssymbole verschiedenen Volkstums, begegnen könnten. Pfizer läßt durch den tiefen Eindruck der historischen Größe Roms in Faust den Entschluß zur Tat reifen und räumt so diesem bedeutsamen Schauplatz einen entscheidenden Einfluß auf seine Entwicklung ein. Für Keim dagegen ist Rom einfach der historische Schauplatz seiner Dichtung. Doch spielt bei ihm der kirchliche Charakter Roms eine gewisse Rolle.

Neben der Einführung bedeutungsvoller Örtlichkeiten sind auch die Begegnungen mit großen historischen Persönlichkeiten des politischen, geistigen und religiösen Lebens und mit wesensverwandten mythischen Gestalten von Einfluß auf Fausts Entwicklung. Dieses Zusammentreffen soll Faust zur Klärung seiner eigenen geistigen Situation verhelfen oder auch dem Leser bzw. Zuschauer Fausts Wesen deutlicher machen. Oft weisen diese Gestalten Faust auch auf einen neuen Weg und greifen bestimmend in seine Entwicklung ein. So wird Faust mit Heraklit, Sokrates, Cäsar, Hamlet, Savonarola, Michelangelo, Luther und Karl V. zusammengeführt. Diese beiden letzten Gestalten gewinnen besondere Bedeutung in den Dramen, die Faust als Helden der Reformation hinstellen. Wesentlicher ist jedoch die Berührung Fausts mit drei anderen großen Menschheitssymbolen: Prometheus, Don Juan und Ahasver, die zum Teil nur ganz äußerlich zum Zwecke der Kontrastierung erfolgt, zum Teil aber auch eine innere Beziehung herstellt, sodaß dadurch eine tiefere Wesensbestimmung Fausts erreicht wird. Aufschlußreich ist vor allem die wechselseitige Durchdringung dieser verschiedenen Gestalten, im besonderen Fausts und Ahasvers, die die große Weite und den tiefen Gehalt der Faustgestalt, zugleich aber auch ihre Wandlung erkennen läßt, denn Faust trägt selbst entscheidende Wesenszüge der drei anderen in sich und hat andererseits sehr stark auf ihre Ausprägung eingewirkt, besonders auf die Gestalt des ewigen Juden.

In einigen Dichtungen ist Faust mit Prometheus, dem Symbol titanischen Menschentums zusammengestellt worden. Fausts Wesen selbst eignet ein übermenschlicher Grundzug. Oft werden ihm Züge prometheischen Trotzes, ein Aufbegehren gegen die Gottheit und ihren

unerforschlichen Willen, gegen die Ungerechtigkeiten und Härten des Schicksals verliehen. In anderen Werken geht Faust vorübergehend in die Gestalt des Prometheus, des Kulturgründers und Schützers des Menschengeistes über, so z. B. bei Stahn, wo Faust den Funken des Lichts in das Chaos trägt, um es dadurch zu überwinden und aus eigener Kraft den Geist aus der Macht der Finsternis zu retten. U. R. Schmid setzt beide Sagen in Beziehung und deutet in einer Prometheusdichtung[10]) die Wesensverwandtschaft der beiden Gestalten an. Er schließt mit einem Abschnitt „Der neu erwachte Titane", in dem er Faust als neue Verkörperung des Titanentums hinstellt, als Nachfolger des Prometheus und Fortsetzer seines Werkes. Zur Zeit der Reformation, im neuen Aufschwung und der Selbstbesinnung des Menschengeistes, der wieder zum vollen Gefühle seiner Kraft gelangte, hat sich das alte Titanentum in Faust erneuert. Prometheus' Empörung gegen den obersten Gott wandelt sich in den Abfall von Gott, in die trotzige, selbstüberhebliche Haltung des Selbstsuchenwollens; der himmelstürmende Drang des Titanen erneut sich im Streben nach absoluter Erkenntnis. Und wie Prometheus in Schmids Dichtung zu gläubiger Demut geführt wird, zur Anerkennung des Gottes und zur prophetischen Voraussicht von Christi Erlösertat, so muß auch Faust seine titanische Selbstüberhebung überwinden und zu gläubiger Demut, zur christlichen Religion zurückkehren.[11]) In Hangos Faustdichtung schließlich wird Faust, der selbst in gigantischem Toben gezeichnet ist, mit Prometheus in innere Verbindung gesetzt. Dieser wird in seinem ursprünglichen Symbolgehalt als Kulturschöpfer und Menschenfreund aufgefaßt, der von Schmerz erfüllt ist über die Verblendung und den Irrweg der Menschheit und ihr in Faust einen neuen Heiland senden will. So bemüht sich Prometheus, in ihm den Glauben an die ewige Weisheit Gottes neu zu wecken und seinen Pessimismus zu überwinden, um ihn als Verkünder einer neuen optimistischen Weltanschauung der leidenden und verzagten Menschheit zu schicken. Hango hat damit eine durchaus sinnvolle Verknüpfung der beiden Mythen gefunden.

Schon früh wurde Faust mit Don Juan in Verbindung gebracht. In dieser Gestalt verkörpert sich das Extrem des eigentlichen faustischen Menschentums, auch durch völkischen und kulturellen Gegensatz von ihm getrennt; in Faust wird höchstes menschliches Geistes- und Tatstreben verherrlicht, in Don Juan hat das rein sinnliche Genußverlangen seinen stärksten Ausdruck gefunden. Faust verkörpert das menschliche Sehnen nach letzter Erkenntnis und höchster Entfaltung der Persönlichkeit, Don Juan dagegen veranschaulicht die Sehnsucht nach einem Leben unbeschwerten Sinnengenusses und höchster Glückserfüllung. Seit aber Goethe zum ersten Male ganz

[10]) U. R. Schmid: Blüten einer Weltanschauung. 3. Ausg. München 1881 S. 183 ff. —: Prometheus.

[11]) Diese Wandlung Fausts gestaltet U. R. Schmid in dem Gedicht „Fausts Liebe als Monolog" (a.a.O. S. 231 ff.).

klar Fausts Zweiseelennatur mit ihrem inneren Zwiespalt gestaltete, dem hochfliegenden Streben nach Überwindung menschlicher Begrenztheit, nach der letzten Wahrheit und dem heißen Durste nach höchstem Weltgenuß, liegt eine Berührung mit dem Don Juan-Stoff nahe. Wir sahen, daß in neueren Faustdichtungen Fausts Genußstreben stark in den Vordergrund tritt und Mephistos Verlockungen zu einem Leben niedrigen Sinnengenusses eine große Rolle spielen. In schwächeren Gestaltungen gleitet Fausts Entwicklung in ein Don Juan-Dasein ab, bei Nürnberger ins Extrem gesteigert bis zum Lustmord; bei Wolfram dagegen geht Faust vorübergehend in die Don Juan-Gestalt über.

Beide Stoffe in einer Dichtung zu verbinden, unternahm als erster Niklas Vogt in seiner skizzenhaften Dichtung „Der Färberhof oder die Buchdruckerei in Maynz" (1809)[12]), ein völlig mißglückter Versuch. Vogt will die beiden Helden in einer Gestalt verschmelzen, indem er einen Faust mit deutlichem Gepräge der Sturm und Drang-Faustdichtung das Don Juan-Schicksal erleben läßt. Die beiden Stoffe sind nur ganz äußerlich zusammengefügt.

Grabbe schmiedete dann Faust und Don Juan in ihrer polaren Gegensätzlichkeit in einer Handlung zusammen als die Verkörperungen rein sinnlichen und übersinnlichen Strebens, als Sinnbilder menschlicher und übermenschlicher Wesenheit; ein kühnes Unterfangen, das von vornherein zum Scheitern bestimmt war durch die innere Unmöglichkeit, diese beiden Menschheitsextreme in ihrem tiefsten Sinngehalt in einer Handlung zu vereinigen; vor allem aber, weil auch Grabbe eine zwiespältige Faustgestalt schuf, die selbst ein Stück Don Juan in sich trägt, sodaß der Gegensatz nicht rein durchgeführt ist.

Schönaich-Carolath erfaßt in seiner epischen Dichtung „Don Juans Tod"[13]) die beiden Gestalten wieder in ihrem eigentlichen Wesenskern und stellt sie als Sinnbilder des sinnenfreudigen Genußstrebens und hohen Wahrheitsdranges zusammen, als „Priester der Lust" und „Gedankenfürst", Zwillingsbrüder, die dem wilden Bunde Ahasvers mit Venus entsprossen sind, d. h. aus der Verbindung ewiger Rastlosigkeit und irrenden Zweifels mit der Schönheit ging der unendliche Drang nach höchster Erfüllung des geistigen und sinnlichen Strebens hervor.

Die Entwicklung des Don Juan-Stoffes im neunzehnten Jahrhundert liefert auch Beispiele für die Einwirkung von Goethes „Faust" auf einen fremden Stoffkreis. Die ursprüngliche Don Juan-Gestalt, deren letztes Wesen im Wort gar nicht zu gestalten ist, hatte in Mozarts Werk ihre höchste Vollendung gefunden. Dichter des neunzehnten Jahrhunderts, die sich erneut dem Stoffe zuwandten, bemühten sich um seine psychologische Vertiefung, um die Motivierung von Don Juans ewig unbefriedigtem Genußstreben. In der Mehr-

[12]) N. Vogt: „Der Färberhof oder die Buchdruckerei in Maynz" in „Die Ruinen am Rhein". Frkf. a. M. 1809.

[13]) Prinz E. v. Schönaich-Carolath: Don Juans Tod. Dichtungen. Leipzig 1905. 8. Aufl. (1. Aufl. 1889.) S. 105 ff.

zahl wird er nun als der um das Ideal des Weibes ringende Mensch hingestellt, dessen immer neue Untreue sich aus dem vergeblichen Suchen und aus der sich stets wiederholenden Enttäuschung erklärt. In einigen Dichtungen findet Don Juan schließlich doch die heiß ersehnte Idealgestalt, die ihm die Erlösung aus der Sphäre niedrigen Sinnengenusses bringt. Deutlich ist hierin die Einwirkung von der Goethischen Idee der Erlöserkraft des Ewig-Weiblichen erkennbar. So wird Don Juan z. B. in der eben erwähnten Dichtung von Schönaich-Carolath durch die reine Liebe der Donna Diana, die gemeinsam mit ihm in den Tod geht, aus seinem Sinnenrausch erlöst.

Ein interessanter Einzelfall ist ebenfalls aus dem Einfluß von Goethes „Faust" herzuleiten. R. Hoernigk gesellt in seiner an sich recht schwachen und unbedeutenden Don Juan-Dichtung[14]) seinem Helden Mephisto zu und erklärt mit dieser Verbindung Don Juans eigentliches Wesen. Don Juan ist in seiner ersten reinen Liebe betrogen worden und will in tiefer Verzweiflung aus dem Leben scheiden. Da erscheint Mephisto und ringt mit ihm um sein Leben. Er reizt ihn zu Menschenhaß und -verachtung und verführt ihn mit der Vorspiegelung eines Lebens voll Genuß und Befriedigung aller Sinnenlust zum Teufelspakt und hat dann in der ganzen Dichtung die führende Rolle. Durch seinen Einfluß wandelt sich der Held erst zum eigentlichen Don Juan.[15])

So stehen diese beiden gegensätzlichen Menschheitssymbole in enger Wechselwirkung, die auf die Weiterentwicklung von beiden Gestalten von Einfluß war.

Die innigste und vielfältigste Verbindung ist Faust aber mit einer anderen Sagengestalt eingegangen, mit Ahasver, dem Ewigen Juden. Die Ahasversage ist nicht gleich in fester Form ausgeprägt worden, sondern fand erst in der dichterischen Ausgestaltung Gehalt und Rahmen. In der Sage selbst ist im Grunde nur der Ausgangspunkt gegeben, die Verdammung des Jerusalemer Schusters Ahasver, der den auf dem Wege nach Golgatha zusammengebrochenen Heiland mitleidslos von seiner Schwelle wies, zu ewiger Wanderschaft. Seine weitere Entwicklung aber und die Form der einstigen Erlösung sind nicht festgelegt und können von der dichterischen Phantasie beliebig ausgestaltet werden. So ist die Sage vom Ewigen Juden in den Ahasverdichtungen des neunzehnten Jahrhunderts zum Gefäß sehr

[14]) R. Hoernigk: Don Juan. Tragödie. Potsdam 1850.

[15]) Einmal sei in diesem Zusammenhang auch der Rahmen der Arbeit überschritten und eine ausländische Dichtung angeführt: „Don Juan" von Alexis Graf Tolstoi. Dieses Werk ist in einen metaphysischen Rahmen gestellt, der auf Goethischen Einfluß zurückzuführen ist, er lehnt sich ziemlich eng an den Prolog im Himmel an. Satan fordert die himmlischen Geister zu einer Wette heraus, daß er den edlen kühnen Don Juan zu Fall bringen werde, er wolle ihn in seine Netze locken und ihm ein Frauenideal zeigen, das er in jeder Frau erblicken werde, aber stets enttäuscht, solle er rastlos seinem Ideale nachstreben, bis er ganz in Satans Macht geraten sei. Die himmlischen Geister nehmen die Herausforderung an und wollen Don Juan gegen die Ränke des Satans beistehen.

verschiedenen Gehaltes geworden und hat die verschiedensten Zeittendenzen in sich aufgenommen. Das hervorstechendste Kennzeichen der Ahasvergestalt ist der Lebensüberdruß und Ekel, der sich aus seinem unseligen Geschick erklärt. So wird der Ewige Jude zum Sinnbild des Weltschmerzes und der Lebensverneinung und wird als solches der lebensbejahenden und nach höchster Lebenserfüllung strebenden Faustgestalt entgegengestellt. Als fruchtbarstes Motiv für die geistige Vertiefung der Sage wird der Zweifel eingeführt, der Ahasver den Heiland verkennen ließ und ihn nun friedlos durch die Welt treibt. So wird der Ewige Jude, der in einer Gruppe von Ahasverdichtungen als ausgesprochener Repräsentant seines Volkes hingestellt wird, in anderen gänzlich seines ursprünglichen Volkstums entkleidet und als Symbol allgemein menschlichen Ringens um den Glauben aufgefaßt; als der religiöse Sucher tritt er neben Faust, die Verkörperung menschlichen Wahrheitsdranges, zu dem vielfach die Fäden hinüberlaufen.

Zunächst taucht der Ewige Jude in den neueren Faustdichtungen auf als Neben- oder Kontrastfigur ohne wirklich innere Beziehung zu Faust selbst. In Hoffmanns Fortsetzung z. B. ist Ahasver eingeführt zur Erhöhung von Fausts Erlösertat. Bei Wolfram wird durch die Gegenüberstellung mit dem unseligen Los des Ewigen Juden Fausts Verzweiflung und Elend noch verdeutlicht. Als Mahner und getreuer Eckhardt tritt der Ewige Jude in der an sich unbedeutenden Faustdichtung „Siegmar" von Schottelius[16]) auf, wo er den jungen, von Wissensdurst und Lebensdrang erfüllten Helden, der ins Leben hinausstürmen will, seine bittere Lebenserfahrung entgegenhält, daß dem Menschen die Befriedigung beider Lebenstriebe versagt sei, und ihm Resignation anrät. In gleicher Rolle erscheint Ahasver in Griesebachs „Neuem Tannhäuser"[17]), wo in einer Episode in Auerbachs Keller Fausts Geist vom Dichter beschworen wird. Er grübelt über das Geheimnis des ewigen Lebens nach und hofft vom Ewigen Juden näheren Aufschluß zu erlangen. Dieser aber warnt ihn vor den Folgen seines wüsten Lebens voll „Sündenliebe", vor den Gewissensqualen, die ihn einst martern werden, wenn es zur Umkehr zu spät ist. Er mahnt ihn eindringlich zu Reue und Buße und weist ihm den Weg zu kirchlicher Frömmigkeit und Liebestätigkeit in Christi Nachfolge. Das Entscheidende ist hier, daß der von Lebensüberdruß und Todessehnsucht erfüllte Ahasver dem von unendlichen Lebensdurst beseelten Faust entgegentritt.

Der gleiche Gegensatz kommt in dem dramatischen Fragment „Faust und Ahasver" von Paul Wilhelm[18]) in der zweiten Szene zum

[16]) C. Schottelius: Siegmar. Dramat. Gedicht in 3 T. Dresden 1895.
[17]) Eduard Griesebach: Der Neue Tannhäuser (anonym erschienen) 12. Aufl. Leipzig 1882 (1. Aufl. 1869).
[18]) Paul Wilhelm: Dämmerungen. 2. Aufl Dresden, Leipzig, Wien 1896 (1. Aufl. 1894) S. 157 ff.: Aus „Faust u. Ahasver". Dramat. Fragment.

Ausdruck, in der die beiden Gestalten wieder als die Verkörperung unbedingter Lebensbejahung und höchsten Lebensdurstes und bitterster Lebensverneinung und Todessehnsucht zusammentreffen; beide ins Extrem gesteigert und durch ihr entgegengesetztes Wollen und Streben unlöslich aneinander gekettet: Ahasver kann nicht eher den heißersehnten Frieden und Erlösung finden, bis Faust, dessen Sinn auf ewiges Leben gerichtet ist, das Leben verflucht. In Wilhelms Faust hat sich der Wissensdrang in unbändigen Lebensdurst gewandelt, er ist als reiner Sinnen- und Genußmensch, als Don Juan-Natur gezeichnet, dessen Sinn einzig auf die ewige Dauer des Lebens gerichtet ist, er beneidet Ahasver um seine Todgefeitheit. Vergeblich bemüht sich der Greis mit „von wüstem Gram und Erdenpein versteinten Zügen“[19]), Fausts Lebenslust zu zerstören. Faust will die Freuden dieser Welt bis zum letzten auskosten und erst, wenn die „Erde öde ward an Freuden“, „in's ewige Nichts hinüberfließen“.[20]) Auch alles Leid und alle Qual des Lebens will Faust auf sich nehmen, selbst der Tod schreckt ihn nicht. Stolz und höhnend weist er Ahasvers Prophezeiung zurück, daß auch er noch einst, wenn er seinen Unwert erkannt habe, dem Leben fluchen und den Tod um Erlösung anflehen werde. Er überwindet die Todesfurcht durch die Erkenntnis, daß auch dieser den ewigen Gesetzen unterworfen sei. Hier bricht das Fragment ab, sodaß Fausts weitere Entwicklung in Dunkel gehüllt bleibt. Wilhelm hat also den Ewigen Juden in erster Linie als Kontrastfigur eingeführt, aber darüber hinaus die beiden Gestalten in ihrer Gegensätzlichkeit in innere Verbindung gesetzt.

Einen anderen Weg ging Stolte, der als erster diese beiden Menschheitssymbole in einen inneren Zusammenhang brachte. In seiner Dichtung tritt Ahasver als zweite allegorische Gestalt, als fleischgewordener Irrtum neben Mephisto, die Verkörperung der Verneinung, und wird zum vordeutenden Symbol für Fausts Erlösung. Wir sahen bei der Betrachtung von Stoltes Dichtung, wie der Ewige Jude in Fausts Leben in eben dem Augenblicke auftaucht, wo dieser sich aus der Gewalt des Bösen zu lösen strebt. Ahasver ahnt in ihm seinen künftigen Erlöser und weist ihn auf den rechten Weg, allen Zweifel zu überwinden und einen neuen Glauben zu erringen. In der zweiten Begegnung erkennen beide ihre innere Verwandtschaft und die Verkettung ihres Schicksals und streben von nun an gemeinsam der Erlösung entgegen. Beide erreichen die Vollendung ihres Menschentums. Ihr Lebensweg geht schließlich in einander über: Ahasver gewinnt die Erlösung durch Faust, in dem sich für ihn Christus erneuert hat; Faust selbst überwindet im Opfertod Verneinung und Irrtum und erringt die Selbsterlösung. So hat Stolte das Menschheitssymbol des ewig irrenden Suchers und Zweiflers zur allegorischen Gestaltung der Verirrung des faustischen Strebens ge-

[19]) P. Wilhelm: a.a.O. S. 195.
[20]) P. Wilhelm: a.a.O. S. 204.

wählt und ihn gleichzeitig als Helfer und Führer dem rein negativen Prinzip gegenüber gestellt.

In Wefers Dichtung „Nirvana“ wird die Gestalt des zu ewigem Suchen verdammten Zweiflers ins Unendliche erweitert zum Symbol des geistigen Strebens schlechthin. Ahasver ist „der Urgedanke“, der von Anbeginn im Kampfe steht gegen die Mächte der Finsternis und der Vernichtung, gegen Chaos, Nacht und Fatum.

Begriff, versiegelt, niemals ausgedacht,
Noch weiter, tiefer als die alte Nacht —
— Ohne Grenzen, ohne Rast und Ruh![21])

Ahasver ist der Vater Fausts, des von Erkenntnisdrang erfüllten Menschen, der ausersehen ist, für die Menschheit den Weg zu einem neuen Glauben zu finden. Er wird von Ahasver ausgesandt zum Kampfe gegen die dunklen Gewalten, um ihnen die Wahrheit zu entreißen. Auf die gleiche Linie gehört die bereits erwähnte Verbindung von Faust, Don Juan und Ahasver bei Schönaich-Carolath. In diesem Zusammenhang sei auch die Ahasverdichtung von S. Heller[22]) erwähnt, in der ebenfalls diese drei Gestalten in Beziehung gesetzt werden, und zwar sind sie hier aufgefaßt als Brüder, die vereint „das Bild der Menschenwelt“ in sich schließen, sie veranschaulichen die drei Grundformen menschlicher Geistestätigkeit: Glauben, Denken und künstlerisches Schaffen. In dieser Dichtung ist das Verhältnis zwischen Ahasver und Faust gerade umgekehrt als etwa bei Stolte. Hier ist Faust der vom Himmel gesandte Führer Ahasvers, der den in tiefster Verzweiflung über die Entwicklung der Menschheit Zusammengebrochenen wieder aufrichtet. Er öffnet ihm die Augen über den ungeheuren geistigen Aufschwung, den die Menschheit in der Zeit der Renaissance und Reformation, im Zeitalter der Entdeckungen genommen hat, und führt ihn wieder zu einer lebensbejahenden Haltung. Auffällig ist die Darstellung der beiden Gestalten, die Ahasver weit mehr faustische Wesenszüge verleiht, als Faust selbst sie aufweist. Faust ist keineswegs die reine Verkörperung des Denkens wie Ahasver die des Glaubens; er soll wohl den Typus des Renaissancemenschen, des homo universale vertreten, ist aber zu oberflächlich und zu leicht gefaßt. Die Ahasvergestalt ist von bedeutend größerem Format und erinnert in ihrem übermenschlichen Suchen und Ringen, in ihren Verzweiflungsausbrüchen und in der Absolutheit ihres Wollens viel stärker an das faustische Menschentum, nur daß sie eben ganz religiös gefaßt ist.

(Faust) O Geistesfürst! Dein Aug' ist groß und klar,
Siehst ewig nur die Geistersonne brennen!
Du freust dich kaum am irdischen Gefild,
Begreifst der Menschen Sorgen nicht und Rennen.[23])

---

[21]) R. Wefers: a.a.O. S. 89.
[22]) S. Heller: Ahasverus. Ein Heldengedicht. Leipzig 1866.
[23]) S. Heller: a.a.O. S. 365/66.

Dieses Beispiel zeigt besonders deutlich die innere Verwandtschaft und Verschmelzung der beiden Gestalten in den neueren Dichtungen, im besonderen die starke Beeinflussung der modernen Ahasverfigur durch Faust, die vielfach ohne diese Einwirkung gar nicht denkbar ist und erst dadurch ihr neues Gepräge erhalten hat.

Es wurde bereits darauf hingewiesen, daß der Ewige Jude erst in der dichterischen Gestaltung des neunzehnten Jahrhunderts seinen eigentlichen Wesens- und Symbolgehalt fand. So ist es nicht verwunderlich, daß Goethes große Menschheitsdichtung von bestimmendem Einfluß auf den noch unfertigen Stoffkreis wurde und auf diese Gestalt, die in ihrer Grundstruktur Faust wesensverwandt ist: Fausts Wahrheitsstreben entspricht das religiöse Suchen Ahasvers. Wir wollen kurz auf diese Beeinflussung der Ahasverdichtungen durch den Faststoff eingehen, um damit zugleich an dieser Stelle einige Beispiele für die Einwirkung dieses Stoffkreises und im besonderen der Goethischen Faustdichtung auf andere Stoffe zu gewinnen. Der Einfluß von Goethes „Faust" erstreckt sich in besonders starkem Maße auf die Titelgestalt neuerer Ahasverdichtungen, darüber hinaus auch auf einzelne Motive der stofflichen Ausformung. Es findet sich oft ein Gegenspieler mephistophelischen Charakters; der metaphysische Rahmen wird nachgebildet, besonders stark hat die Idee der Erlöserkraft des weiblichen Prinzips eingewirkt. In mehreren Werken wird die Erlösung des Helden durch ein liebendes Weib herbeigeführt, das ihm entweder den Weg zur Erlösung zeigt oder als Gefährtin für die ewige Wanderschaft sich zu ihm gesellt und ihm den Fluch tragen hilft.

Diese Erlösungsform ist in sehr eindrucksvoller Weise in Adolf Wilbrandts Werk „Der Meister von Palmyra"[24]) gestaltet, einer der schönsten und wertvollsten Ahasverdichtungen, in der das Lebensproblem des Ewigen Juden in freier Form bearbeitet worden ist. Hier ist das Erlösertum des Weibes zum tragenden Motiv erhoben worden. Dem Helden der Dichtung, Apelles, dem ewiges Leben verliehen wurde, ist von den überirdischen Mächten eine Frauengestalt an die Seite gestellt, die sich ihm in immer neuer Erscheinungsform in Liebe verbindet, ein Sinnbild „des ewig neu geformten Lebens."[25]) Durch ihren ewigen Wandel enthüllt sich Apelles zum Schluß das Lebensrätsel, „daß der Mensch in vielfältiger Form Gott entgegenreift"[26]). Er erkennt seinen großen Irrtum, an einer Lebensform starr festhalten zu wollen. Nachdem er diese Einsicht gewonnen hat, kann nun die Geliebte ihm seine Erlösung verkünden.

In der Ahasverdichtung von H. W. Stein[27]) ist es das liebende Weib, das dem Helden die vergeblich gesuchte Lösung offenbart und ihm dann auf die ewige Wanderschaft folgt. Sie deutet ihm das

[24]) A. Wilbrandt: Der Meister von Palmyra. Dramat. Dichtung. 5. Aufl. Stuttgart 1896.
[25]) A. Wilbrandt: a.a.O. S. 26.
[26]) A. Wilbrandt: a.a.O. S. 189.
[27]) H. W. Stein: Ahasver. Eine Tragödie. Halle 1921.

Wesen des Menschen, und zwar ganz im faustischen Sinne: Des Menschen Bestimmung ist ewiges Suchen und Streben, eine Erfüllung ist ihm versagt, da sie zur Aufhebung seines Menschentums führen würde.

Der wahre Mensch muß ewig Sucher sein,
In seiner Brust der Allmacht Widerschein.[28])

Der Einfluß von Goethes „Faust" geht in dieser Dichtung noch weiter. In dem Sadduzäer, der Maske des Teufels, findet sich eine ausgesprochene Mephistogestalt. Er verkörpert das negative Prinzip, das sich hier gegen Christus erhoben hat und die Herrschaft in der Welt an sich reißen will. Seine negierenden, ironischen Ausfälle tragen durchaus mephistophelisches Gepräge. Besonders deutlich wird der Einfluß der Goethischen Gestalt in den Schlußworten der Dichtung, die des Teufels Bestimmung umreißen:

Und du sollst ewig kreuzen seine Bahn.
Das ist dein Zweck, denn du, du spornst ihn an.[29])

Eine Einwirkung von Goethes Mephisto zeigt sich auch in der Ahasverdichtung von Lepsius[30]) in der Gestalt Asmaveths, des Todes, die deutlich Züge des Mephisto aufweist. Seine ironisch-sarkastischen Äußerungen lassen das große Vorbild erkennen, seine Gespräche mit Ahasver klingen stark an Fausts Diskussionen mit dem Teufel an. Dazu ist er im Sinne der späteren Faustdichtungen der große Gegenspieler des Ewigen Juden, der all sein Streben und Wirken durchkreuzt und vereitelt. In dieser Dichtung trägt auch die Ahasvergestalt faustischen Charakter. Nachdem der Ewige Jude im Kampfe für sein Volk gescheitert ist, zieht er sich in die Einsamkeit zurück, um über den Sinn des Lebens nachzugrübeln; nicht eher will er sich dem Tode übergeben, als bis er das Rätsel des Lebens gelöst hat.

Die stärkste Beeinflussung durch die Faustdichtung hat das Werk von Johanna und Gustav Wolff erfahren[31]), das auch direkte Anklänge an Goethes „Faust" aufweist. Hier ist die Verschmelzung der Stoffe und auch der Hauptgestalten am weitesten gegangen. Ahasver erscheint als religiös gefaßter Faust, als „Träger der großen Menschensehnsucht, die nach Erkenntnis dürstend, den Ewigkeitsgedanken nachgeht, ihre Gottanschauungen auslebend und aufbauend bis auf diese Stunde."[32]) Ahasver ist einer der großen Suchenden, „die einen neuen Weg und einen neuen Glauben begehrten."[32]) So steht dieses Werk zugleich in innerer Beziehung zu den jüngeren Faustdichtungen, die auch Faust als religiösen Sucher und Verkünder einer neuen Weltanschauung

[28]) H. W. Stein: a.a.O. S. 84.
[29]) H. W. Stein: a.a.O. S. 84.
[30]) Joh. Lepsius: Ahasver, der ewige Jude. Mysterium in 3 Aufzügen und einem Vorspiel. Leipzig 1895.
[31]) Johanna und Gustav Wolff: Ahasver. Berlin 1899.
[32]) J. u. G. Wolff: a.a.O. S. 5.

oder eines neuen Glaubens konzipieren. Wolffs Ahasverdichtung ist in einen metaphysischen Rahmen gestellt, in dem der Held wieder in dem großen Kampf zwischen Himmel und Hölle steht, die Hölle sucht ihn in ihre Gewalt zu bringen und als Werkzeug gegen die Macht des Guten zu benutzen. Die stoffliche Gestaltung dieses großen Rahmens folgt im Eingang mehr der Volkstradition des Fauststoffes[33]). Schon hier kommt der faustische Grundcharakter der Ahasvergestalt zum Ausdruck.

In dessen Brust — — —
Erwecken wir der Sehnsucht höchste Glut,
Des Lebens tiefste Tiefen zu ergründen.

Ahasver „Soll der Menschheit ganzes Fragen
In sich fassen, in sich tragen,
Bis die letzte Tat geschehen![34])

Gleich zu Beginn wird Ahasver in der typischen Eingangssituation des faustischen Menschen gezeigt, nur stark ins Religiöse gewandt. Die Qual des Nichtwissenkönnens peinigt ihn und läßt ihn am Leben verzweifeln, das ihn nur mit Überdruß und Ekel erfüllt. Nach der Verdammung zum ewigen Leben richtet sich Ahasvers Streben auf das große Ziel, dem menschlichen Dasein einen neuen Sinn zu geben, einen neuen Gott hier auf Erden zu finden und damit aus eigener Kraft eine neue Diesseitsreligion zu begründen, die den Menschen aus allen jenseitigen Bindungen löst und in der Verherrlichung des Lebens gipfelt. So klingen auch in einer Ahasverdichtung Töne prometheischen Trotzes, titanischer Überheblichkeit auf. Im späteren Verlauf geht Ahasver vorübergehend ganz in die Faustgestalt über; er erscheint als Gelehrter, tief enttäuscht von der Wissenschaft, die ihm keine tieferen Aufschlüsse zu geben vermochte. Der Teufel Feuro zeigt mephistopheliische Züge, gehört aber im ganzen mehr auf die Linie der rein satanischen Teufelsgestalt. Sein Vorgehen schließt sich der Fausttradition an: er versucht Ahasver durch die leidenschaftliche Liebe der einstigen Sklavin Atta zum Sinnengenuß zu verlocken und in die Macht der Hölle zu bringen. Auch bei Wolff spielt die Erlöserkraft des Weibes die entscheidende Rolle, nur sehr viel realistischer und enger gefaßt. Atta vermag das Gebot der Hölle, Ahasver zum Liebesgenuß zu verlocken, nicht zu erfüllen; sie offenbart ihm im Gegenteil den rechten Weg, auf dem er sein großes Ziel erreichen kann, und übergibt sich dann der Macht der Hölle. Ahasver aber befreit sie aus

[33]) Die Hölle berät über einen neuen Schlag gegen den Himmel. Sie ist in große Sorge geraten um ihr Weiterbestehen nach Christi Erlösertat und sinnt auf Abhilfe der drohenden Gefahr. Der Teufel Feuro schlägt vor, den Herrn nachzuahmen und in Menschengestalt dem Heiland entgegenzutreten; er weist auf Ahasver hin, den er zum Werkzeug der Hölle gewinnen will. Die Fassung des Schlusses dagegen läßt deutlich den Einfluß von Goethes zweitem Teile erkennen, Engel steigen hernieder und schützen Ahasvers Werk gegen den Ansturm der Hölle und vernichten ihre Macht.

[34]) J. u. G. Wolff: a.a.O. S. 17/18.

den teuflischen Banden, in Liebe vereint bauen beide das neue Leben auf und begründen die neue Religion. Diese Dichtung gipfelt in der Erkenntnis, daß treue Gattenliebe alle Lebensprobleme löst.

So haben wir bei der Betrachtung der Verbindung Fausts mit anderen großen Menschheitssymbolen zugleich einige Beispiele dafür gefunden, daß der Faststoff und -gedanke oder genauer, daß Goethes Menschheitsdichtung auch auf andere Stoffkreise von Einfluß gewesen ist und bestimmend auf ihre Ausgestaltung eingewirkt hat. Während also Faust selbst seines ursprünglichen Wesens beraubt wurde, gingen ihm wesenseigene Züge auf andere Gestalten über. In unserem Rahmen muß es mit diesen Beispielen sein Bewenden haben.[35])

Zum Schluß soll noch die völlige Auflösung des Faststoffes in der parodistischen Gestaltung gestreift werden. Schon früh erhob sich der Ruf nach satirischer Behandlung des Faststoffes als Gegengewicht gegen die immer neu entstehenden Faustdichtungen, zur endgültigen Überwindung des „metaphysischen" Faust[36]). Aber dieser Notschrei verhallte ungehört, es zeigt sich im Gegenteil ein erstaunlicher Mangel an eigentlichen Faustparodien, denn die endlose Reihe parodistischer Gestaltungen richtet sich nicht auf Faust selbst, sondern nimmt den Faststoff nur als Gefäß für einen fremden Gehalt. Vischers dritter Teil ist die einzige wirkliche Faustparodie, die tatsächlich aus aristophanischem Geist hervorgegangen ist. Die überwiegende Zahl der Faustbearbeitungen der leichten Muse ist so belanglos, daß sich eine eingehende Behandlung erübrigt. Es wurde mehrfach festgestellt, daß der Faststoff selbst von Anfang an dem satirischen Element freien Spielraum gibt, und daß eine große Zahl von Faustdichtungen mehr oder weniger mit Zeitsatire, im besonderen politischen und literarischen Charakters beladen ist. In diesen beiden Richtungen bewegt sich auch die selbständige Faustsatire und -parodie. Sie setzt ein mit der literarischen Satire von dem Dänen Jens Baggesen und Ludwig Tieck, berührt bei Karl Rosenkranz religiösen Boden und spielt dann, besonders in den achtundvierziger Jahren, sehr stark ins politische Gebiet herüber. Geißelung politischer Zustände, der Ruf nach Frei-

[35]) Es sei nur noch auf den Einfluß von Goethes „Faust" auf freie dichterische Gestaltungen hingewiesen, wie etwa Gerhart Hauptmanns „Die versunkene Glocke" und „Till Eulenspiegel" oder auf Hugo v. Hoffmannsthals „Tor und Tod", der von Naumann sehr treffend als „Der kleine Faust der Dekadence" bezeichnet worden ist.

[36]) F. G. Kühne: „Faust und kein Ende". Ztg. für die elegante Welt. 14. Aug. 1835 Nr. 159. „Will denn unter den Deutschen niemand aufstehen, der genug aristophanische Keckheit und aristophanischen Tiefsinn besitzt, um die alte deutsche Faustmythe zu travestieren und mit einem Satyrspiel die elegischen Quälereien unserer Poeten zu beenden? Der Faust sitzt dem Deutschen wie Blei auf den Schultern, hat sich ihm ins Herz genistet, in sein Blut eingesogen; wir sitzen und dichten und dämmern über das Schicksal, das wir in uns selber tragen; wir käuen neu daran und können uns nicht selbst verdauen. Einer Ruthe bedarf es, von den Nesseln der Satire und den Skorpionen der Ironie gewunden, um uns den alten metaphysisch gekrümmten Rücken zu peitschen. — —"

heit, das sind die Haupttendenzen dieser Satire.[37]) Gegen Ende des Jahrhunderts kommt in steigendem Maße soziale und kulturelle Satire dazu, auch der Kulturkampf wirft auf diesem Gebiete seine Schatten.

Die parodistische Behandlung richtet sich auf den Faststoff selbst nur in der Form, daß Faust Klage führt über die vielfältige und nie aufhörende Darstellung oder daß er in andere Lebensformen überführt wird[38]), oder daß Mephisto eine neue Wirkungsform wählt. Sonst dient sie durchaus anderen, und zwar sehr verschiedenen Zwecken, u. a. findet sich auch die Verspottung bestimmter Zeiterscheinungen. In der Mehrzahl ist das Niveau außerordentlich niedrig. Die häufigste Art der humoristischen Gestaltung verwendet in engerer oder lockerer Anlehnung einzelne Szenen des Goethischen „Faust" oder die Hauptszenen des ersten Teiles im Zusammenhang. So finden sich Eingangsmonolog, Wagner- und Schülerszene, Auerbachs Keller in immer neuen Abwandlungen, überwiegend sehr banal und witzlos und nur selten wirklich geistreich parodiert. Besonderer Beliebtheit erfreut sich bei der satirischen Behandlung die Walpurgisnacht, da sie den geeigneten Rahmen bildet, die verschiedensten Gestalten zusammenzubringen. Oft werden nur einzelne Goetheverse und -worte parodiert. In einigen dieser Produkte der heiteren Muse werden die Gestalten des Faust und Mephisto in ihrem wesensgemäßen Gegensatze verwandt, sie finden sich auch als Nebenfiguren in anderen Parodien.

So ist im ganzen gesehen das Resultat recht kläglich. Wesentlich ist, daß der Faststoff nur Mittel und nicht Selbstzweck der satirischen und parodistischen Gestaltung ist. Eine Beschäftigung mit dem Gebiet der Faustparodie läßt zur Genüge erkennen, daß der Faststoff dieser Gestaltungsart letztlich widerstrebt, es bedarf schon sehr hoher Begabung an Witz und aristophanischem Geist, um dieser Aufgabe gerecht zu werden und sich über das Niveau platter Banalität zu erheben, auf dem schließlich dieser Stoff sein Ende und seine völlige Auflösung fand in der Gestalt von Kneipliedern, Stücken zum Polterabend und zu Stiftungsfesten.

Um dieses traurige Bild etwas aufzuhellen, sei noch ein wertvolles Werk dieser Gattung angeführt, die große, sehr ernste und bittere Zeitsatire von Johannes Gaulke, der in seiner Dichtung „Der gefesselte Faust. Der Menschheitskomödie letzter Schluß" (1910)[39]) ein

[37]) Die politische Satire erstreckt sich bis in die neuere Zeit, Völkerbund und Ruhrbesetzung sind der Gegenstand einer verhältnismäßig wertvollen Satire von E. Wieprecht (Jung-Faust. Eine ernsthafte Faust-Parodie, der deutschen Jugend gewidmet, geschrieben 1923 zur Zeit des franz. Einfalls in das Ruhrgebiet. Großenhain i. S. 1925).

[38]) Die Faustgestalt wird in vielerlei Berufe gestellt, immer wieder ist der Eingangsmonolog dementsprechend umgebildet worden, meist entsetzlich banal und nur selten wirklich witzig. Um nur einige Beispiele zu nennen: es gibt einen „militärischen Faust", Faust als Chemiker und Apotheker, ja sogar einen Börsenfaust u.s.f.

[39]) Joh. Gaulke: Der gefesselte Faust. Der Menschheitskomödie letzter Schluß. Berlin-Tempelhof 1910.

pessimistisches Zeitbild entwirft. Wieder handelt es sich um eine freie stoffliche Gestaltung, die nur die beiden Hauptfiguren Faust und Mephistopheles aufnimmt. Gaulkes Faust ist auf seinem bisherigen Lebensweg zu einer immer pessimistischeren Weltanschauung gelangt, er hat den Glauben an eine Höherentwicklung der Menschheit und an den Sieg des Guten verloren und zieht sich voller Resignation in die Einsamkeit zurück. Hier erfolgt das Bündnis mit dem Teufel, der ihm seine Hilfe anbietet. In mehreren Höllenfahrten vertieft Mephisto sein Bild von der Welt und vom Wesen des Menschen und raubt ihm die letzten Illusionen. Hier wird also das Motiv der Lebensschau in satirischer Form verwandt, die Satire erstreckt sich auf alle Gebiete des Lebens. Faust gelangt schließlich dazu, das Leben nur als Komödie zu betrachten, und überwindet damit seine tiefe Niedergeschlagenheit.

Entwicklung der Faustidee.

Schon die Entwicklung der Faustgestalt zeigte, daß sich auch die Faustidee selbst vielfältig gewandelt hat. Noch einmal gehen unsere Blicke zurück auf die Problemstellung der vorgoethischen Faustdichtungen, um dann die Entwicklung des Faustproblems bis in die neueste Zeit zu verfolgen.

In der ersten Gestaltung der Faustsage im Volksbuch handelt es sich um die Neubelebung der uralten Gestalt des Magus und Teufelsbündners aus dem Hochgefühle und Freiheitsdrange des Menschen der Renaissance und Reformation, dessen Geist die starren Fesseln der Tradition zu sprengen begann. Faust wird zum Sinnbild des neu erwachten geistigen Strebens des deutschen Menschen dieser Zeit. Die ursprüngliche Faustidee umschließt also in ganz schlichter Form das Lebensproblem des titanischen Menschen, der mit Hilfe dämonischer oder teuflischer Mächte sich übermenschliche Erkenntnisse und Gewalt verschaffen will. Die damalige Zeit forderte gebieterisch die tragische Lösung dieses Problems, denn die strenge Religiosität der Reformation sah in dem Teufelsbündnis nur den sündhaften Abfall von Gott, eine frevelhafte Selbstüberhebung, die den Menschen notwendig zum Untergang führen mußte, um so mehr, als die Gnadenmittel der katholischen Kirche, die dem mittelalterlichen Teufelsbündner immer wieder aus den Klauen des Teufels geholfen hatten, ausgeschaltet waren. Der Volkstradition bleibt von den späteren Dichtungen Chamissos kleines Monodrama besonders nahe, das ebenfalls das Höllenbündnis als die verwerfliche Folge übermenschlicher Überhebung auffaßt und den nach verbotener Wahrheit strebenden Faust dem Untergang preisgibt. Auch Heines Tanzpoem steht im Zeichen der Volkssage.

Die tragische Auffassung findet sich dann von neuem bei den Faustdichtern des Sturm und Drang, wo sie verlebendigt und vertieft durch

die ihnen eigene Spannung zum höchsten Ausdruck ihres neuen Lebens- und Kraftgefühls wird, zum Sinnbild ihres ebenfalls tragischen Grunderlebnisses, der individuellen, endlichen Begrenztheit ihres übermenschlichen, allheitlichen Unendlichkeitsstrebens. Diese notwendig tragische Auffassung des Faustgedankens als Problem des Übermenschen findet sich noch einmal in übersteigerter Form bei Grabbe, der seinen Faust durch das Teufelsbündnis aus der Sphäre des rein Menschlichen heraushebt und als Repräsentanten des Übermenschentums hinstellt.

Andere tragische Lösungen des Faustproblems lassen schon einen Wandel der Grundidee erkennen. Die Dichtungen von Lenau und Nürnberger z. B. stehen in geradem Gegensatze zu der übermenschlichen Faustidee. Bei ihnen geht Faust an seiner inneren Schwäche, an seiner tiefen Zerrissenheit zugrunde, die ihn unfähig macht, sich nachdrücklich gegen den Teufel zu erheben und ihn zu einer leichten Beute für diesen werden läßt. Dabei verschiebt sich in Lenaus Dichtung das Schwergewicht von dem Erkenntnisdrang auf den Zweifel, seine verhängnisvolle Folge, der die Menschen zu Selbstüberhebung bis zur Selbstvernichtung führt. Lenau faßt also die Faustidee mehr von der religiösen Seite her auf und sieht darin in erster Linie das Lebensproblem des Zweiflers. So gestaltet er die selbstzerstörende Wirkung des Zweifels, während Nürnberger mehr am traditionellen Untergang des Teufelsbündners festhält und vorwiegend seine sittliche Vernichtung darstellt. Bei beiden Dichtern wurzelt die tragische Auffassung des Faustproblems in ihrer pessimistischen Lebensstimmung.

In Grillparzers Plan zur Fortsetzung von Goethes erstem Teile geht es überhaupt nicht mehr um das Problem des faustischen Menschen, sondern um das der Schuld. Das faustische Menschentum spielt nur insofern eine Rolle, daß es als Verhängnis aufgefaßt wird, das den Menschen notwendig in Schuld verstrickt und dadurch zu Friedlosigkeit und Untergang führt.

Ähnlich versucht Feldegg eine neue Motivierung der tragischen Lösung, die wieder das alte Grundmotiv des Teufelsbundes ganz außer acht läßt. Faust wird durch seine Tat schuldig, die notwendig eine Verschmelzung von Genuß- und Tatwillen darstellen muß; sie ist der Ausfluß einer materialistisch-technischen Lebensauffassung, die sich am Geist versündigt. Den sittlichen Maßstab zu Fausts Verurteilung bietet eine heraufdämmernde neue Weltanschauung, in der das geistige und sittliche Prinzip, das Göttliche wieder zu seinem Rechte kommt. So versinnbildlicht Fausts Untergang eine dem Verderben geweihte Epoche. Er dient also nur zur Verdeutlichung einer zeitlich eng begrenzten geistigen Auseinandersetzung, damit nimmt Feldegg aber dem Faustproblem sein Eigengewicht.

Als letzter hat Gilbricht sich bemüht, die tragische Lösung neu zu motivieren. Faust scheitert in seinem Streben, da er die Gemeinschaftsverbundenheit, die völkische Bindung des Menschen außer acht ließ. Dieser Dichter sieht also im Faustgedanken das Lebensproblem

des großen Individuums, das sich mit seinem Wollen und Wirken außerhalb der Gemeinschaft gestellt hat und sich so am Grundgesetz menschlichen Lebens versündigt. Doch läßt Gilbricht es nicht bei Fausts Untergang bewenden, sondern führt seinen Helden noch nachträglich der Erlösung zu.

Dieses Beispiel im besonderen und die geringe Zahl der tragischen Gestaltungen des Faustproblems nach Goethe zeigen zur Genüge, daß die tragische Lösung nur noch ganz vereinzelt auftaucht und in erster Linie auf die persönliche Grundhaltung des Dichters zurückzuführen ist. Im großen und ganzen hat sich die Erlösungsidee durchgesetzt, zuerst von Lessing konzipiert aus dem optimistischen Geist der Aufklärung, der im Wahrheitsdrang den edelsten Trieb des Menschen, nicht aber den Anlaß zu seinem Untergang sehen konnte, von Goethe gestaltet als reifste Frucht der klassischen Humanitätsidee.

Goethe hat den Faustgedanken zu einem komplexen Problem erweitert. Er geht von dem ursprünglichen Kern aus, dem übermenschlichen Drang nach letzter Erkenntnis und höchster Lebenserfüllung, also von dem Lebensproblem eines besonderen Menschentums, dessen Lebensform ewige Bewegung ist, rastloses Streben und Wirken, das kein Verweilen kennt und dem wirkliche Befriedigung und Erfüllung im irdischen Dasein versagt ist. Dieser Grundzug faustischen Wesens, das unablässige Suchen, Streben und Wirken ist durch Goethe zum reinsten Symbol deutschen Wesens erhoben worden. Das entscheidend Neue gegenüber der bisherigen Fausttradition ist, daß der faustische Mensch eine allmählich aufwärtsführende Entwicklung durchmacht, die seine Erlösung vorbereitet. Die letzte Stufe dieser inneren Wandlung ist die Überwindung des Übermenschentums, des gesteigerten Individualismus durch Absage an alle übernatürlichen Mächte, durch soziales Empfinden und allgemeine Menschenliebe, durch freie Tätigkeit zum Wohle der Gemeinschaft; also kein bloßes Aufheben, sondern ein Umsetzen in eine wesensentsprechende Form des praktischen tätigen Lebens. Goethe hat Fausts Wesen ganz klar zur Zweiseelennatur ausgeprägt, in der hohes geistiges, übermenschliches Streben und herabziehendes, allzu menschliches Genußverlangen gegeneinander ringen, und es damit zugleich zum Sinnbild allgemein menschlichen Wesens erweitert. Außerdem hat Goethe durch die Einführung des großen metaphysischen Rahmens die Faustidee vertieft zum Urproblem des Menschen schlechthin, zum metaphysischen Lebensproblem, indem er in Faust die Stellung des Menschen zwischen Gott und Teufel gestaltet. Die Erlösung wird bei Goethe herbeigeführt durch das Zusammenwirken des immer sich treu bleibenden, nie nachlassenden Strebens und der göttlichen Gnade, die durch das Ewig-Weibliche herbeigezogen wird.

Die Weiterentwicklung des Faustproblems läßt ganz besonders die Weite und Tiefe der Goethischen Faustidee deutlich werden, denn sie zeigt, daß die späteren Dichter sich überwiegend mit einer Seite des Faustgedankens begnügen; sie beschränken sich entweder auf das be-

sondere faustische Menschentum oder lassen es hinter dem Symbolgehalt zurücktreten und gestalten das allgemein menschliche Lebensproblem. Die Entwicklung des spezifisch faustischen Menschentums läßt drei Stufen erkennen: wirkliche Erfüllung seines Wesens und seines besonderen Lebensgesetzes, soweit das überhaupt in den Kräften der späteren Faustdichter lag — wir haben schon im ersten Teil gesehen, daß davon nur in sehr wenigen Werken die Rede ist, es wären etwa Stolte, Avenarius und Stahn zu nennen — Aufhebung oder Überwindung des ursprünglichen Lebensgehaltes, indem dieses außergewöhnliche Menschentum der Durchschnittsnorm unterworfen wird, und schließlich die Ablösung des faustischen Menschentums durch eine neue Wesensform, durch die die allmählich ausgehöhlte und leergewordene Faustgestalt neuen Gehalt gewinnt. Betrachtet man lediglich die Weiterführung der Goethischen Erlösungsidee, so wird ebenfalls eine wichtige Wandlung erkennbar, die über die Versuche einer neuen Rechtfertigung der Goethischen Begnadigung zur Gestaltung der Selbsterlösung führt, bis dann schließlich infolge der Wandlung der Faustidee selbst der Erlösungsgedanke zurücktritt hinter der Idee des Erlösertums.

Das Grundproblem faustischen Menschentums bleibt in den nachgoethischen Faustdichtungen, in den fortsetzenden und den ersten selbständigen das Problem der Doppelnatur. In den tragischen Dichtungen findet dieser Zwiespalt seine Lösung durch den Sieg des sinnlichen Triebes. Bei der Behandlung der Faustgestalt wurde bereits darauf hingewiesen, daß in einer Reihe von Werken das Genußstreben außerordentlich überwiegt und Mephisto zum Siege verhilft. In den Dichtungen mit dem Erlösungsschluß wird dieser Dualismus dahin gelöst, daß Faust sich im Laufe seiner sittlichen Läuterung von Mephisto trennt, er widersteht seinen Verlockungen zum Sinnengenuß und überwindet schließlich das Böse, sei es im Opfertode oder mit himmlischem Beistand oder auch, bei den religiösen Gestaltungen, durch reuige Umkehr zum Glauben. Wolfram allein führt den Dualismus konsequent zu Ende, indem in seiner Dichtung nur der Geist Fausts gerettet wird, die Seele aber als Inbegriff sinnlichen Genußstrebens dem Teufel oder den dämonischen Naturgewalten preisgegeben wird.

Bei der Entwicklung der Erlösungsidee handelt es sich also zunächst um eine Neumotivierung der Goethischen Begnadigung, gegen die von Anfang an vom religiösen wie vom ethischen Standpunkt aus Widerspruch erhoben wurde. So geht das Bemühen um eine Neugestaltung der Erlösung auch in zwei Richtungen: religiöse Umkehr und sittliche Läuterung, das sind die neuen Voraussetzungen von Fausts Erlösung.

Schon die Fortsetzer lasen z. T. einen rein religiösen Schluß aus der Anlage von Goethes „Faust“ heraus. Schöne und Hoffmann führen Faust durch die Kunst zum Glauben zurück. Schöne gestaltet die Erlösung in ganz schlichter, geradezu banaler Form: Faust stirbt nach seiner religiösen Wandlung als guter Christ unter der Anrufung

der Gnade Gottes. Bei Hoffmann gibt eine neue schuldhafte Liebe den letzten Anstoß zur Wiedergewinnung des Glaubens, Faust erkennt die Pflicht der Bruderliebe und erhebt sich zum Erlöser von Ahasver und Mephisto. Das Bemühen um eine Neugestaltung des als unzulänglich empfundenen zweiten Teiles setzt ebenfalls zuerst aus religiösem Antrieb ein. Reinhard läßt seinen Faust von Anfang an im Glauben seine Zuflucht erkennen und um ihn ringen, er wird ihm schließlich durch die weise und gütige Belehrung des Mönches zuteil. Auch Tertullian Faber sieht in reuiger Umkehr zum Glauben die einzig mögliche Lösung des Faustproblems; auch er läßt Faust den Weg zum Glauben wiederfinden. Es bedarf nicht weiterer Erörterungen, daß diese Form der religiösen Lösung in keiner Weise Goethes erstem Teil noch dem Faustproblem überhaupt gerecht wird. Diese Dichterlinge helfen sich einfach mit der Aufhebung des besonderen faustischen Wesens ihres Helden, denn Faust, der nach langem Forschen und heißem Ringen alle hemmenden Fesseln menschlichen Wissens und Glaubens abgeworfen hat und mit übernatürlichen Mitteln die letzten Geheimnisse der Schöpfung zu enträtseln sucht, kann nicht zu gläubiger Demut zurückgeführt werden, die seiner übermenschlichen Natur überhaupt nicht gegeben ist; vor allem kann er nicht zu streng kirchlichem Glauben zurückkehren, Faust ist eben der Mensch, der dem Herrn auf besondere Weise dient. Ganz deutlich wird diese bewußte Aufhebung faustischen Wesens bei Ernstlieb, wo sich der religiöse Umbruch vollzieht mit der Preisgabe und Überwindung des faustischen Strebens als frevelhaftem Irrwahn. So stoßen wir schon bei der religiösen Lösung auf die eine grundlegende Wandlung der Faustidee selbst: das Einlenken in die Bahnen allgemein menschlicher Entwicklung.

In anderen Neugestaltungen des zweiten Teiles ist die religiöse Lösung mit der ethischen verknüpft und mehrfach in einer freien Form gestaltet worden, die dem faustischen Wesen eher entspricht, so vor allem bei Stolte, Avenarius und auch bei Keim. In diesen Dichtungen gelangt Faust zu einer neuen freien Glaubensform als dem Ergebnis langen Suchens und Strebens und nimmt den Kampf auf gegen die alte Kirche für eine allgemeine religiöse Erneuerung. Bei Stolte wird Faust vorübergehend zur ausgesprochenen Reformatorgestalt und nimmt zum Schluß auch deutliche Züge der Christusgestalt an, doch ist darin keine völlige Aufhebung faustischen Wesens zu sehen, da die religiöse Wandlung nur einen Teil der Gesamtentwicklung Fausts darstellt. In Keims Dichtung liegt das Schwergewicht allerdings auf der religiösen Entwicklung, die Fausts politisches Wirken fortsetzt und ihn zum Märtyrertode führt. Bei Avenarius geht die religiöse Wandlung neben der sittlichen Läuterung her, aber mit dem grundlegenden Unterschiede, daß er das Faustproblem selbst von vornherein religiös auffaßt und Faust als den religiösen Sucher konzipiert, dessen Ringen und Streben sich auf die Erfassung des Göttlichen richtet. Seine Erlösung, die durch sittliche Läuterung bis zur Hingabe der eigenen Seligkeit für das Wohl der anderen vorbereitet war, vollendet

sich in dem Augenblicke, in dem er das Wirken eines göttlichen Prinzips im Menschen erkennt. Damit ist zugleich eine sehr wesentliche Wandlung der religiösen Lösung des Faustproblems eingetreten: der Übergang zur Selbsterlösungsidee. Während Goethes zweiter Teil auf Ablehnung stieß, da in den Augen der Strenggläubigen Faust zu Unrecht die göttliche Gnade empfing, und man sich in neuen Gestaltungen bemühte, Faust der göttlichen Verzeihung würdiger werden zu lassen, also das Moment der Gnade durchaus beibehalten wurde, tritt im Verlauf der weiteren religiösen Entwicklung das freiere, kirchlich ungebundene religiöse Gefühl hervor; es geht bald über Goethe hinaus und fordert Selbsterlösung.

Die sittliche Vorbereitung der Erlösung teilt mit der religiösen den Ausgangspunkt, das Durchgangsstadium reuiger Zerknirschung. Die fortsetzenden Dichter gestalten immer wieder, oft in unerträglicher Breite, den Zustand tiefster Verzweiflung, in den Faust durch die Qualen der Reue gestürzt wird, ein dem faustischen Menschen, der ein selbstpeinigendes Schuldgefühl in diesem erniedrigenden Sinne gar nicht kennt, wesensfremdes Element. Stolte, Keim und Avenarius machen rühmliche Ausnahmen, bei ihnen erhebt sich Faust wieder aus eigener Kraft aus dem Zusammenbruch nach Gretchens Tod, das Schuldbewußtsein treibt ihn zu immer neuem Streben an. Dieser Ausgangspunkt der Neugestaltungen des zweiten Teiles läßt zugleich einen wesentlichen Unterschied zu Goethes Dichtung deutlich werden: die starke Betonung der schweren Schuld an Gretchen und ihre notwendige Sühne, die so sehr in den Vordergrund rückt, daß sie im Grunde den wesentlichen Gehalt dieser neuen Gestaltungen ausmacht und oft die eigentliche Erlösungsidee ganz zurückdrängt. Sie erfassen das Wesen dieser Schuld gar nicht, die gerade die Tragik des faustischen Menschen in sich schließt und nicht mit dem herkömmlichen Moralstandpunkt abgefertigt werden kann. Bei Goethe liegt dieser Sühnevorgang zwangsläufig in Fausts innerer Entwicklung beschlossen, in den Neufassungen muß Faust seine schwere Verfehlung wieder gutmachen durch Werke der Nächstenliebe, durch segensreiches Wirken für die Gemeinschaft, das bis zum Opfertode geht. Fausts Tat stellt zugleich den Gipfel seiner sittlichen Wandlung dar. Die verschiedenen Formen faustischen Wirkens sind bereits besprochen worden, es sei nur noch einmal auf die immer wiederkehrende Zusammenstellung von geistigem Vorkämpfer und politischem Führer hingewiesen. Diese Entwicklung Fausts zu tatkräftigem Wirken für die Menschheit kommt einer wirklichen Lösung des Faustproblems schon näher, vor allem das Bestreben, Faust auf möglichst viele Gebiete des Lebens zu führen. So ist in mehreren zweiten Teilen zum mindesten in der Konzeption eine Lösung angestrebt, die dem faustischen Menschentum mehr gerecht wird, doch scheitert die Ausführung meist an dem dichterischen Unvermögen der Gestalter, sodaß die Abwandlungen der Erlösungsidee im wesentlichen zur Banalisierung und Vergröberung der Goethischen Lösung führen.

Bei der Betrachtung der Faustgestalt wurde bereits festgestellt, daß in dieser Gruppe von Faustdichtungen auch eine Wandlung des Faustproblems selbst erkennbar ist, eine Verengerung, Verdeutlichung und Nivellierung. Die gleiche Entwicklung zeigt sich auch in den selbständigen Dichtungen, die zum Teil den faustischen Menschen auf ein Lebensgebiet beschränken, zum Teil aber auch das besondere faustische Menschentum ganz aufheben und die Faustidee zum allgemeinen Lebensproblem ausweiten, sodaß nun durchschnittliches Menschentum im Rahmen der alten Faustgestalt seine Verkörperung findet. Das geht soweit, daß Studenten zu Helden von ausgesprochenen Faustdichtungen werden, daß also die Durchschnittsentwicklung, das Erwachen und Reifwerden des geistigen Menschen an die Stelle des eigentlichen Faustproblems tritt. Diese Entwicklung führt naturgemäß zum völligen Verblassen des ursprünglichen Faustgedankens.

Die zweite Entwicklungslinie bewirkt eine grundlegende Wandlung der Faustidee, den Übergang in das Lebensproblem eines ganz anders gearteten Menschentums. Um die Jahrhundertwende, in der Zeit starken religiösen Suchens schwand das Interesse an dem faustischen Menschen, an seinem Untergang oder seiner Erlösung. Dafür trat das religiöse Lebensproblem in den Vordergrund, die religiöse Sehnsucht der Zeit fand ihren Ausdruck in der Heilandsidee, die nun auch in das verblaßte Faustproblem getragen wird. Damit wird die alte Faustidee ganz auf das religiöse Gebiet überführt, Faust wird zum Erlöser. Es wurde schon früher gezeigt, daß dieser neue Gehalt in der Ebene des ursprünglichen Faustproblems liegt, indem der Erkenntnisdrang religiös gewandt wird. Ebenso gewinnt der alte Dualismus von Gott und Teufel, Gut und Böse, Licht und Finsternis einen neuen Sinngehalt und zentrale Bedeutung, denn der neue Faust erhebt sich zum Kampfe gegen die negativen Lebensmächte; er bricht ihre Gewalt oder entreißt ihnen die Wahrheit, den neuen Glauben.

Dieser entscheidende Wandel der Faustidee ist auch an den Dichtungen nicht spurlos vorübergegangen, die sich noch einmal um eine Neugestaltung des zweiten Teiles oder um eine Erneuerung des alten Faustmythos überhaupt bemühen. Es wurde bereits angedeutet, daß Avenarius das Faustproblem durchaus religiös auffaßt, bei Stahn ist der Selbsterlösungsprozeß auf der religiösen Basis des großen Endkampfes zwischen Gott und Teufel gestaltet, und auch Engelhardts neuer Faustmythos ist religiös orientiert im Vergleich zu den früheren Faustdichtungen.

So führt diese Betrachtung zu dem Ergebnis, daß die Faustidee im Laufe ihrer Entwicklung tatsächlich einen neuen wertvollen Gehalt gewonnen hat, während eine wirkliche Erneuerung des alten Stoffes nicht gelungen ist. Gerade diese Wandlung des Faustgedankens zeugt von dem starken Leben dieser Idee, die oft gerade in den Zeiten religiöser Erregtheit in den Vordergrund trat und zum Sinnbild des neuen Strebens erhoben wurde.

Zusammenfassung und Ausblick.

Eine lange Reihe von Faustdichtungen ist an uns vorübergezogen, und es erhebt sich zum Schluß die Frage: Ist damit die befruchtende Kraft dieses Stoffes erloschen, oder werden sich in der Zukunft noch neue Glieder an diese Kette fügen?

Die geringe Zahl wertvoller nachgoethischer Faustdichtungen könnte auf eine abnehmende Wirkung der Faustidee nach der vollendeten Gestaltung in Goethes Dichtung schließen lassen. Aber die Tatsache, daß nach der großen Schöpfung eines Genies so viele kleine Geister von diesem Stoffe angezogen wurden und um seine Gestaltung rangen, zeigt, wie sehr die Faustidee den deutschen Menschen in ihren Bann geschlagen hat, und wie stark die Lebenskraft einer Idee sein muß, die in einer endlosen Reihe von Bearbeitungen, auch in den hilflosesten Versuchen und in völlig verunglückten Gestaltungen nicht zu Tode gehetzt worden ist, sondern immer wieder zu neuem Leben auferstand — davon zeugt gerade die Gruppe der wertvollen Dichtungen nach dem Kriege. So wird sie auch in der Zukunft neue Schöpfungen ins Leben rufen und neuen Wandlungen entgegengehen.

Eins steht wohl fest, die Welle der fortsetzenden Dichtungen ist verebbt. Durch die Bemühungen der Faustkommentatoren und durch die Aufführungen des zweiten Teiles in den letzten Jahren ist dem allgemeinen Verständnis die Bahn geöffnet worden, vor allem aber hat durch den Wandel der Zeit das zwanzigste Jahrhundert eine ganz andere Stellung zu Goethes Werk gewonnen und ist ihm viel näher gerückt. So sind neue Versuche der direkten Auseinandersetzung und Neugestaltung nicht mehr zu erwarten. Aber die die schöpferische Phantasie befruchtende Kraft dieser großen Menschheitsdichtung wird auch in Zukunft nicht nachlassen und wie die Faustidee selbst lebendig bleiben.

Der Faustmythos ist aufs Engste mit der Selbstwerdung des deutschen Menschen verbunden. Er trat ins Leben mit dem neuen geistigen Erwachen und der Selbstbefreiung in der Reformation und wurde in der zweiten großen Phase der deutschen Selbstbesinnung, in der deutschen Bewegung im ausgehenden achtzehnten Jahrhundert zum reinsten Sinnbild deutschen Wesens und Strebens. Kummers Dichtung ist das erste Anzeichen dafür, daß die Faustidee auch in der großen Neuwerdung unserer Tage ihre Erneuerung finden wird, sie zeigt zugleich, daß die künftigen Faustdichtungen ein neues Gesicht haben werden. Die alte Faustgestalt wird in immer neuen Metamorphosen auftauchen, die Faustdichter der kommenden Zeit werden den Weg freier Gestaltung gehen. Denn das war das eine Ergebnis dieser Untersuchung, daß der alte Stoffkreis ausgeschöpft und verbraucht ist und nicht mehr die Grundlage neuer Dichtungen abgeben kann.

Aber während die Faustidee in immer neuen Wandlungen den deutschen Menschen in seiner Entwicklung begleitet, wird der alte Stoff weiterleben in der schlichten Form des Puppenspiels und in Goethes unvergänglicher Schöpfung, die alle neuen Erscheinungsformen des Faustgedankens überdauern und ihn selbst lebendig erhalten wird, wenn einst seine befruchtende Kraft erlischt, denn diese Dichtung hat in der Faustidee am tiefsten das ureigene Wesen des deutschen Menschen erfaßt, das in allen Wandlungen der deutschen Seele in immer neuer Form erscheint.

Literatur.

Der Literaturnachweis bringt nur eine Ergänzung des sehr ausführlichen Verzeichnisses von Faustdichtungen in Karl Goedekes „Grundriß zur Geschichte der deutschen Dichtung aus den Quellen". (3. Aufl. Dresden 1912 IV, III S. 785 ff. § 245 H. V.) „Faust in der Dichtung vor und nach Goethe (mit Einschluß der Fortsetzungen zu Goethes Faust und Parodien)".

Fr. Th. Vischer: Kritische Gänge. N. F. H. 3. Zürich 1861. S. 135 ff. Zum zweiten Teil von Goethes Faust.
Albert Moeser: Doktor Faust in Salzburg. 1864 (Ballade).
Hermann Grieben: Gesammelte Gedichte. Heilbronn 1875. S. 270 Faust und Gutenberg.
Carl Schottelius: Siegmar. Dramat. Gedicht in 3 T. Dresden 1895.
Friedrich Spielhagen: Faustulus. Novelle. 1896. in Romane: N.F. Bd. IV. Sämtliche Romane Bd 26.

E. L. Engelhardt am Wotansberge: Faust. Ein deutscher Mythos. Ges. Werke in 2 Abt. 40. Bd., 1. Abt. Bd. VI. Artern o. J. (1916).
Ferdinand Avenarius: Faust. München 1919.
Ferruccio Busoni: Doktor Faust. Dichtung für Musik. Potsdam 1920.
C. P. Torbrech: (C. B. Borchert): Eine Faustphantasie. Dramatische Dichtung in 12 Bildern. Nürnberg 1920. (wertlos).
Rudolf Weyr: Faust. Darstellungen eines Forschers in 3 Abschnitten. Wien o. J. (1921) (unverständlich).
Hannah Stahn: Faustus redivivus. Ein Mysterium in 3 Akten und einem Vorspiel. 2. Aufl. Dresden-Lpzg. o. J. (1923) (1. Aufl. 1921).
Paul Degen: Doktor Faust. Ein Spiel in 4 Akten. Greifswald 1924.
Erich Wieprecht: Jung-Faust. Eine ernsthafte Faustparodie, der deutschen Jugend gewidmet. Geschrieben 1923 zur Zeit des französischen Einfalls in das Ruhrgebiet. Großenhain i. Sa o. J. (1925).
Hugo Schmidtverbeek: Der Tragödie von Doktor Faust unwiderruflich dritter und letzter Teil oder Faust bekommt endlich eine Wohnung. Ein lustiges Spiel in 3 Akten, einem Vorspiel auf dem Theater und im Himmel, für die Handpuppenbühne erdichtet und eingerichtet. Leipzig 1927.
Julius Zerzer: Johannes. Eine Faust-Legende. München 1927.
Karl Zapfe: Faust. Der Tragödie dritter Teil. Lpzg. o. J. (1929) (unverständlich).
Kurt Riemann: Leben, Tod und Erlösung des Dr. Johann Faust. Neubearbeitet. Lpzg. 1930. (Ein vollständiges Verzeichnis der neueren Bearbeitungen des Volksschauspiels und des Puppenspiels würde den Rahmen der Arbeit überschreiten.)
W. M. Krüger: Faust. Romantische Legende in 1 Akt und einem Vorspiel in der Fassung vom 8. Juni 1925. München o. J. (1933?)
Dr. Artur Gstöttner: Der Wanderer. Salzburg 1933.
Walter Gilbricht: Dr. Johannes Faust. Ein Hörspiel in 10 Bildern. Aufgeführt am Reichssender Leipzig am 8. März 1934. (Manuskript).
Albert Großmann: Faust. (Erfüllung). Berlin-Charlottenburg 1934.
Bernhard Kummer: Heimkehr im Schatten. Ein Lebensspiel zwischen Teufel und Gott mit einem Vorwort: Von Siegfried zu Faust." Lpzg. 1933. Nordische Bühne hersg. v. Dr. B. Kummer Bd. 2.

C. G. Wendriner: Die Faustdichtung vor, neben und nach Goethe. 4. Bd. Berlin 1913. (I: Calderon, Marlowe, Puppenspiel. II: Klinger. III: Lessing, Weidmann, Maler Müller, Lenz, Soden, Chamisso, Grillparzer, A. v. Arnim. IV: Grabbe, Lenau, Heine.)

H. P. Geißler: Gestaltungen des Faust. Die bedeutendsten Werke der Faustdichtung seit 1587. München o. J. (1927). (I: Die vorgoethische Zeit. U. a. Das Spießsche Volksbuch, Marlowe, Simrocks Puppenspiel, Lessing, Maler Müller, Klinger, Lenz. II: Goethes Faust. III: Die nachgoethische Zeit. Chamisso, Klingemann, Grabbe, Lenau, Heine, Vischer.)

Faustische Dichtungen.

A. v. Arnim: Halle und Jerusalem. Studentenspiel und Pilgerabenteuer. Heidelberg 1811.

—, Die Päpstin Johanna. Nachlaß Bd. II. Neue Ausg. Berlin 1857.

Karl Immermann: Merlin. Eine Mythe. Düsseldorf 1832.

Faust und Don Juan.

E. v. Schönaich-Carolath: Dichtungen. 8. Aufl. Lpzg. 1905. S. 105 ff. Don Juans Tod. (1. Aufl. 1889).

Alexis Graf Tolstoi: Don Juan. Dramat. Gedicht. Aus dem Russischen übersetzt von Caroline v. Pawloff. Dresden o. J.

Faust und Ahasver.

S. Heller: Ahasverus. Ein Heldengedicht. Leipzig 1866.

Johannes Lepsius: Ahasver, der ewige Jude. Mysteruim in 3 Aufz. und einem Vorspiel. Lpz. 1895.

Adolf Wilbrandt: Der Meister von Palmyra. Dramat. Dichtung. 5. Aufl. Stuttg. 1896.

Paul Wilhelm: Dämmerungen. 2. Aufl. Dresden, Lpzg., Wien 1896. S. 175 ff. aus Faust und Ahasver. Dramat. Fragment. (1. Aufl. 1894).

Johanna und Gustav Wolff: Ahasver. Berlin 1899.

H. W. Stein: Ahasver. Eine Tragödie. Halle 1921.

R. F. Arnold: Faust in der Dichtung neben und nach Goethe. Die Quelle 78 (1928) S. 592 ff.

Julius Petersen: Faustdichtungen nach Goethe. Dtsch. Vierteljahrsschrift XIV, 3 (Juli 1936) S. 473 ff.

Geniève Bianquis: Faust à travers quatre siècles. Paris (Droz) 1935.

Albert Soergel: Ahasverdichtungen seit Goethe. Dissertation. Lpzg. 1905.

Werner Zirus: Ahasver, der ewige Jude. Berlin-Lpzg. 1930. Stoff- und Motivgeschichte der deutschen Literatur Bd. VI.

Hans Heckel: Das Don Juan-Problem in der neueren Dichtung. Stuttgart 1915. Breslauer Beiträge N.F. 47.

Zu Lenaus „Faust“:

C. Siegel: Lenaus Faust und sein Verhältnis zur Philosophie. Kantstudien XXI (1917).

Ernst Schönburg: Nik. Lenaus Faust. Dissertation Greifswald 1922.

Rudolf Schröter: Lenaus „Faust“. Dissertation. Marburg 1923.

Lebenslauf.

Am 29. November 1911 wurde ich, Ilse Ancker, in Berlin geboren als Tochter des Chemikers Friedrich Ancker und seiner Gattin Margarete, geb. Hartmann. Ich bin arischer Abstammung und evangelischer Konfession. Von Michaelis 1917—1927 besuchte ich das Lyzeum der Cecilienschule in Berlin-Wilmersdorf. Ostern 1928 trat ich in die Obersekunda des Hohenzollern-Oberlyzeums in Berlin-Halensee ein und bestand Ostern 1931 die Reifeprüfung. Dann widmete ich mich dem Studium der Germanistik, der Geschichte, der Romanistik und der Philosophie. Ich verbrachte meine Studienzeit in Berlin vom Sommersemester 1931 bis zum Sommersemester 1936. Im Oktober 1931 habe ich die Ergänzungsprüfung im Lateinischen (großes Latinum) und im März 1933 die Ergänzungsprüfung im Griechischen (großes Graecum) abgelegt. In erster Linie besuchte ich die Vorlesungen und Übungen der Herren Professoren Petersen, Hübner (†), Hartung, Caspar (†) und Weber. Außerdem hörte ich bei den Herren Professoren Holtzmann, Oncken, Reinerth, Hartmann, Spranger, Wechßler und Gamillscheg.

Zu besonderem Dank verpflichtet bin ich meinem verehrten Lehrer, Herrn Prof. Dr. Julius Petersen, der diese Arbeit anregte und mit seiner Anteilnahme förderte.